

الكتاب

فصلية ثقافية



69

خريف 2001



رئيس التحرير

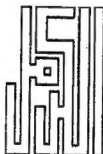
محمود درويش

مدير التحرير

حسن خضر

العدد 69

خريف 2001



فصلية ثقافية

تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية
مركز خليل السكاكيني الثقافي - ص.ب ١٨٨٧ - رام الله - فلسطين
هاتف : ٩٦٥٩٣٤ (٠٢) - هاتف / فاكس : ٢٩٨٧٣٧٤/٥ (٠٢)

E-mail : editor@alkarmel.org

الكرمل على الانترنت : <http://www.alkarmel.org>

تصدر طبعة الأردن عن : دار الشروق للنشر والتوزيع. ص.ب ٩٢١٤١٢
الرمز البريدي ١١١١٠ - عمان - الأردن - هاتف : ٤١١٨١٩٠/١ - فاكس : ١١٠٠٦٥

باريس، Mr. S. Hadidi،

17, avenue Georges Duhamel

94000 Creteil

France

الاشتراكات السنوية : ١٠ دولاراً للافراد ١٢٠ دولاراً للمؤسسات (بما فيها نفقات البريد)
نرسل الاشتراكات شيكاً الى العنوان البريدي او حوالة بنكية على حساب المؤسسة

Al-Carmel Cultural Foundation

Arab Bank - Manara branch - Routing number : 49852

Ramallah - Palestine

الغلاف : خالد حوراني
لوحة الغلاف: للفنان تيسير بركات
التمثيل والانتاج والطباعة، مؤسسة " الأنايم " - رام الله

لا تعدنا بدايات القرن الحادي والعشرين بعالم أفضل وإنسانية أرقى. فالجنون هو المحرك للعالم دائم القفز إلى بداية جديدة؛ قبل وبعد. كأن شيئاً لم يكن قبل هذا اليوم، وكأن ما بعده فاتحة على الهاوية. كلمة السر الوحيدة التي تتناولها صناعة التاريخ الآن هي: الإرهاب والحرب على الإرهاب.

الكُلُّ يعرف الإرهاب، لكن لا أحد يريد أن يُعرِّفه. فما هو إرهاب هنا يُسمَّى دفاعاً عن الحرية هناك. وأداة الاستعمال البدائية تختلف عن الوسائل التكنولوجية في تعريف المفهوم. ولا يبدو أن الانتقائية هي التي تُشَوِّش المفهوم بقدر ما يبدو أن الأقوياء هم سادة المفاهيم القادرون على تقسيم العالم إلى حارتين: حارة البربرية، وحارة الحضارة.

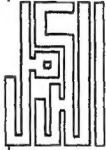
«من ليس معنا فهو مع الإرهاب»... «معنا» الأميركية تعني الانحياز الكامل للتعريف الأميركي للإرهاب، وتعني تأييد الحرب الأميركية الشاملة على ما تحثه من أهداف معلنة وغير معلنة، الآن وغداً، دون أن يعرف أحد ما هي تخومها.

من المفارقات المدهشة أن ممثلي «الحضارة» ومثلي «البربرية» يلتقون عند حدود المطلق، فبن لادن، «القطب العالمي الجديد»، قادر هو أيضاً على تقسيم العالم إلى خيمتين: خيمة المؤمنين، وخيمة الكُفَّار. ومن ليس معه فهو كافر. أهنالك ما هو أشدُّ بؤساً من خلاف بنطوي على مثل هذا المشترك؟ لا لأن بن لادن ارتدَّ عن دينه السياسي الأمريكي، بل لأنه لا يعترف بتعددية الظاهرة الحضارية، فليس الغرب كله غرباً، ولأنه يُزوِّد خصمه جورج بوش بما يحتاج إليه من جعل الشرق كله شرقاً. وهكذا تتغذى الصليبية الجديدة من مصدرين يبدوان في الظاهر متناقضين. أما في الجوهر، فإنهما يتعاونان على تطوير القطيعة.

وكلاهما احتاج إلى فلسطين - الذريعة: أحدهما لإقناع بعض الدول العربية والإسلامية في دخول الحرب العالمية على إرهاب لا وطن له، والثاني لإضفاء صفة العدالة على دوافع العمليات الانتحارية ضد رموز الشيطان، دون أن يكون لفلسطين من دور سوى دور المشجب. الأغنية واحدة والمغني هو الذي يتغيَّر. فالدولة الفلسطينية الموعودة حقاً لا جائزة قرضية غامضة. وهي ثمرة نضال عادل ومشروع يقوده وعي عميق بالتعددية والعلمانية، لا يلتقي مع عقليات المحاصرة، ولا يتقاطع مع مفهوم حتمية الصراع بين الحضارات والأديان الذي يقسم العالم إلى خير مطلق وإلى شر مطلق.

لقد تعاطف العالم مع الشعب الأمريكي في محنته، وأدان العمليات الإرهابية التي أوقعت آلاف الضحايا من المدنيين الأبرياء، لا لتوفير الغطاء الأخلاقي لمحاربة جنون الأفراد بجنون الدول، بل لتأمل العميق في تفسير - لا تبرير - الدوافع التي تدفع بعض الضعفاء إلى استخدام أسلحة الإرهاب، ولليحث عن أسبابها خارج «الطبيعة العنصرية الملازمة لبعض الثقافات»، بل في أحوال العلاقة بين الشمال والجنوب، بين الهويات الخائفة والعولة العاصفة، وبين عالم ما قبل الحداثة وما بعد الحداثة، وما تنتج هذه الفوارق من توتر وأجباط وبأس يورفر المناخ الصالح لدا الإرهاب الذي لا شفاء منه إلا بالعدالة.

إن الحرب التي تخوضها الولايات المتحدة ضد أفغانستان لن تحلَّ مشكلة الإرهاب، ولن تدفع الغاضبين على السياسة الأميركية إلى تغيير موقفهم من محالِّها مع الاستبداد والاحتلال، بل ستضيف إلى لائحة المظالم الطويلة بنوداً جديدة. فهذه الحرب المعلنة على الأشخاص لن تصيب إلا الأبرياء. إن تخريب الخراب الأفغاني هو ضرب من ضرب العيشة الدموية، فليس في وسع الطائرات الحربية أن تدفع الأشباح إلى الاستسلام، ومهما ازدادت علب البسكوت التي تلقىها الطائرات على القتلى، فإنها لن تضفي على القتل طابعاً إنسانياً. فالومتى لا يأكلون البسكوت ولا الحبز!



الفهرست

ملف:

الإرهاب: ما قبل ١١ أيلول وبعده إعداد: صبحي حديدي ٢٦ - ٧

دراسات ثقافية:

هل نستطيع كتابة تاريخ فلسطين القديم؟ توماس تومسن ٣٧ - ٢٧
 الحداثة وجمالية المفرد فيصل دراج ٥٧ - ٣٨
 علامات الاقتباس مارجوري غاربر ٨٥ - ٥٨
 وعي التاريخ في الخطاب الروائي محمد نعيم قرحات ١١١ - ٨٦

رواية:

بالو إلياس خوري ١٤٠ - ١١٢

شعر:

قصائد سركون بولص ١٥٦ - ١٤١
 استيقظ داخل نومك مصطفى عتيق ١٦٤ - ١٥٧

حوار:

الشاعر الفرنسي جاك لاكارير حاوره: كاظم جهاد ١٧٧ - ١٦٥
 حوار متأخر مع المسرحي الإسباني أنطونيو حاورته: سهير جابر عصفور ١٨٦ - ١٧٨
 بويرو بايخو



المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي « الفكرمل »

نقد الصهيونية:

حالات المحو غبريل بتربرغ ١٨٧ - ١٩٩

أقواس:

ملحوظات الوحدة فيليب جاكوتيه ٢٠٠ - ٢٠٨
جاي ياغللمان! طه محمد علي ٢٠٩ - ٢١٤
قراءة في ميشولوجيا استراليا السوداء لجمعة خليل حبيب ٢١٥ - ٢٣٠

مكتبة:

عن بهاء الملك توني موريسون
حفريات المعرفة القاتلة سليم قماري
نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة - المثقفون عمر كوش
وحرب الخليج
حمادي صمود: من تجليات الخطاب البلاغي
عقل عويط: سراح القتل ك.ج



الإرهاب: قبل 11 أيلول وبعده مشكلة تعريف الإرهاب

المجموعات التي لا تمتلك القوة السياسية، أو تمتلك القليل منها فقط، برهنت في السنوات الأخيرة أنها باستخدام تكتيكات معينة، أبرزها استخدام التهريب **Terror** ضد الجماعة المستهدفة، تستطيع التوصل إلى تأثيرات لا تتناسب مع قوتها السياسية أو العددية. ومثل هذه التكتيكات تستجلب دعاوة عالمية النطاق، وتخلق ترقباً وذعراً واسع الانتشار، وتدفع الحكومات إلى النزول عند مطالب المجموعات الفرعية في المجتمع. وهذه التأثيرات ذاتها تخلق الإقبال على ضرورة فهم استخدام التهريب من أجل أغراض سياسية. ومن المرغوب فيه، عند القيام بمحاولة كهذه، التأكيد أولاً على محتوى التهديد - من أجل فصل الواقع عن الصورة الإعلامية، والتحقق مما إذا كان الإرهاب **Terrorism** المعاصر نتيجة لاستخدامات العنف في الماضي أم ظاهرة فريدة استولدتها القوى السياسية الجديدة. وبالإضافة إلى فهم مسار تكون الإرهاب وباعته المعاصر، ثمة حاجة لتقييم ما إذا كانت التطورات الجديدة في النقل والاتصال والتسلح تعطي استخدام التهريب دفعة أكبر مما كانت عليه الحال في أشكال التهريب السابقة، وتسفر بالتالي عن تهديد أكبر مما شهدته الماضي.

والمهمة التحليلية الأولى التي تواجه المعلقين على التهريب هي تعريف مادة البحث. ولأن الإرهاب ينطوي على مشاعر بالغة الحدة، تعود جزئياً إلى رد الفعل على الأوهام المقتربة به وتعود في جزئها الثاني إلى سياقه الإيديولوجي، فإن من الصعوبة العثور على تعريف دقيق يضمن توافق جميع الأطراف المشاركة في النقاش. ويسبب هذه المشكلات حاول العديد من المحللين التملّص منها عن طريق

الإشارة الإيجابية إلى تلك العبارة الشهيرة: «الإرهابي عند زيد مقاتل من أجل الحرية عند عمرو». وهذه العبارة، رغم أنها تبدو مستهلكة، تستجمع الصعوبات التي تواجه أولئك الراغبين في تضيق حدود الإرهاب، سواء لأغراض العمل الدولي أو لأغراض البحث الأكاديمي. ومع ذلك فإن الإشارة إليها ينبغي أن لا تقنع القارئ بعقم محاولة البحث عن الإناء الذهبي المتمثل في صياغة تعريف مناسب للإرهاب. وبدون تعريف أساسي لا يمكن القول ما إذا كانت الظاهرة التي نطلق عليها اسم الإرهاب تشكل أي تهديد، وما إذا كانت ظاهرة ذات طبيعة مختلفة عن سابقتها، وما إذا كانت أئة نظرية عن الإرهاب ممكنة في الأساس.

تعريف الإرهاب بوصفه مشكلة أخلاقية

إن أكبر العوائق أمام الدراسة الجادة للإرهاب هي أن الإرهاب في الجوهر مشكلة أخلاقية. وهذا واحد من أبرز الأسباب الكامنة في صعوبة التوصل إلى تعريف للإرهاب. ومحاولات التعريف تظل مرتبطة بالافتراض القائل إن بعض طليقات العنف السياسي مميزة، وبعضها الآخر غير مميزة. والكثيرون يصنفون الأخيرة في باب الإرهاب، ويبعضون إدانة الأولى بمصطلح يُستخدم عادة في صيغة توصيف. ولكي يكون أي تعريف مقبولاً على نطاق عريض لا بد له من تجاوز الوصف السلوكي وإدراج الباعث الفردي، والوسط الاجتماعي، والهدف السياسي. والسلوك ذاته قد يبدو، أو قد لا يبدو، إرهاباً في نظر مراقب معين وفقاً للوقوع في هذه العوامل الأخرى. غير أنه لكي يكون التعريف مقيداً للجمهور أوسع من الأفراد الذين صاغوا التعريف، يتعين على دارسي العنف أن يحاولوا التنازل بأنفسهم عن طرائق التعريف التقليدية. وكما أن عدداً متزايداً من المعلقين يدون اليوم قادرين على تطبيق مصطلح «إرهابي» على نحو متكافئ بين الفاعلين غير التابعين لدولة أو التابعين لها، فإن عليهم أيضاً تطبيقه على النحو المتكافئ ذاته بين تلك المجموعات التي يتفقون مع قضايها وتلك التي يختلفون معها. والمشكلة أن مجموعات مختلفة من مستخدمي المصطلحات تجد سهولة، بهذا القدر أو ذاك، في استخدام المصطلحات التي تركز على السلوكات وآثارها كما تتعارض مع تلك العوامل المتأثرة باعتبارات البواعث والسياسة. وهكذا يجد العديد من دارسي الإرهاب الأكاديميين القليل فقط من الصعوبة في تصنيف حدث ما في خانة «الإرهابي» دون إصدار حكم أخلاقي على الفعل. والعديد من الساسة ورجال تطبيق القانون وموظفي الحكومات والمواطنين يجدون أنفسهم عاجزين عن تكوين هذا الرأي المنفصل. ولهذا فإنه ليس من الصعب إنشاء تعريف مقبول ضمن أوساط جماعة متألفة بعينها. وأما المشكلة فتبدأ حين تحاول تلك المجموعة الإنخراط في حوار مع الآخرين.

مشكلة الإنخراط هذه ذات أهمية خاصة تفوق أهميتها الأكاديمية. إنها أحد الأسباب الجذرية وراء التذبذبات في السياسة، والتي تتسم بها استجابات معظم الدول لإزاء الإرهاب، وكذلك فشل المجتمع الدولي في إطلاق مبادرات فعالة متعددة الجوانب لمكافحة المشكلة. والذين يدرسون الإرهاب ضمن جماعة معينة لا يستطيعون التواصل مع صانعي السياسات ورجال تطبيق القانون لأن هذه المجموعة الأخيرة ترفض تقنيات التحليل التي تعتمدها المجموعة الأولى وترى أنها لا تحمل مغزى كافياً لمواجهة

العالم الفعلي. ونقصان المنزى هذا يُرى، في جزء منه على الأقل، بمثابة عجز عن التمييز بين أفعال «الحق» وأفعال «الباطل». وعلى الصعيد الدولي تكون المساندة الممنوحة لمصالح فتوية محدّدة ظهيرة ضدّ تعريف كونيّ يمكن أن يشكّل أساساً للقانون والفعل الدوليين. وهكذا، على سبيل المثال، ترى بعض الدول أنّ منظمة التحرير الفلسطينية مجموعة إرهابية لا تتمتع بآية شرعية سياسية وتستخدم طرائق عنف غير مبرّرة من أجل تحقيق أغراض غير مقبولة. من جانب آخر ترى دول أخرى أنّ المنظمة ممثّل شرعيّ للشعب مهوّر يستخدم العنف الضروري والمبرّر (وليس الإرهاب) من أجل تحقيق أغراض عادلة ولا مغرّ منها. وبذلك يتكّىء التعريف على تبرير أخلاقي. غير أنّ الدراسة الحقة للإرهاب ينبغي أن تسعى إلى شرح الظاهرة، وليس تبريرها. وينبغي تنفيذ الدراسة على نحو لا يجعل التفسير منظوياً على التبرير.

المعنى الاجتماعي للإرهاب

إنّ الطابع الزئقي لمفهوم الإرهاب (أيّاً كان تعريفه في نهاية المطاف) يتبدّى على أوضح صورة في استخدامه الإنتقائي، وخصوصاً استخدامه الإنتقائي الإزدوائي. وقبل الإنتقال إلى صياغة تعريف قابل للعمل، من المفيد الوقوف عند المعنى الاجتماعي الذي يُنسب عادة لكلمة «إرهاب». واحد سبيل القيام بهذا هو استخدام تحليل بيرغر ولاكمان لإنشاء الواقع اجتماعياً^(١). وحسب بيرغر ولاكمان يكون النظام الاجتماعي نتاجاً إنسانياً بالكامل، والواقع الاجتماعي سيورة. والناس لا يتوقعون عن صناعة المجتمع، وهذا المجتمع ينتج كائنات بشرية «اجتماعية». بالإستناد إلى ذلك تكون المعاني الأخلاقية المنسوبة إلى البشر أو الأحداث مستقلة من حيث أوضاعها. وبالنسبة إلى أولئك الذين يحاولون رؤية المجتمع بطريقة لا مصلحة فيها، فإنّ من الواضح عندهم أنّ التغيير والسيورة صفتان لازمتان في المجتمعات الصناعية الحديثة. غير أنّ معظم الناس لا يرون المجتمع في ضوء كهذا لأنهم لم يتمكنوا من «تحصيل» تجربة تتيح لهم التوصل إلى المنظور ذاته. وهكذا يلاحظ غريسمان أنّ: «الناس غالباً ما يعبرون صفتي الملموس والموضوعي للعلاقات والمؤسسات الاجتماعية، التي تصبح موضوعية في عواقبها رغم أنها حدسية في الأصل»^(٢). أكثر من ذلك، قد تكون المجموعات الحائزة على السلطة مستفيدة من هذه «الموضوعية»، ولهذا فإنها تشجّع تلك المدركات عن طريق استغلال المعلومات. وهكذا تصبح المؤسسات والأدوار متشبّهة Reified (أي منقلبة من المجرّد إلى المادي). وغريسمان يستخدم هذه المفاهيم لتحليل سبيل إسناد المعنى الاجتماعي للإرهاب. ومعظم الملقّين على الإرهاب يقرّون بمشكلة حياد القيمة Value Neutrality في تعريف الإرهاب. فما يُعتبر إرهاباً في نظر جماعة أولى يمكن أن يُعتبر بطولة، أو سياسة خارجية، أو عدالة في نظر مجموعة ثانية. ذلك قاد عدداً من الكتاب إلى التسليم بأن مصطلح «الإرهاب» لا يمكن استخدامه كوصف سلوكي لأنه سوف يحمل دائماً نكهة حكم أخلاقي من نوع ما. إلّا أنّ موقعه المركزي في الصراع العنيف يجبرنا على منحه بعض الإنتباه الجاد. وغريسمان يحتاج بآله من أجل جعل المصطلح ذا فائدة، لا بدّ من رؤية كيفية تُنسب المعاني الأخلاقية للأفعال الإرهابية بحيث نتمكن من رؤية التنوعات التي تجعل

هذا الفعل إرهابياً وذلك وظيفة عادية من وظائف السياسة الخارجية. وغريسمان يبدأ تحليله باستعارة مفهوم «التماهي Identification» من كتاب كنيث بيرك «بلاغة البواعث». وكان بيرك قد قال بأن «بأن الإقناع البلاغي يترسخ في وعي المراقب عن طريق خلق صورة عن نفسه يغلفها المراقب بآمال الكسب، سواء أكان مادياً أو عاطفياً أو كونياً^(٢٠). وبالنسبة إلى المراقب المتوسط تكون الشرعية Legitimacy هي العامل الذي يقرب هذه الآمال من ذلك التماهي. «الشرعية نتاج اجتماعي، وحين تمتد بصفة عالية التجريد إلى الحكومات، فإن هذه الحكومات تصبح متشعبة إسوة بممقلبيها^(٢١). وبينما يسهل على الحكومات أن تشيخ أنشطتها أكثر مما في وسع الإرهابيين القيام بذلك، يجاهد هؤلاء غالباً من أجل حياة الشرعية. ويحدث غالباً أن يكون هذا الجهد محاولة لشرعنة أنشطة الإرهابيين في نظرهم هم أولاً، ومحاولة في الآن ذاته لإقناع الرأي العام بجدوى تلك الأنشطة. وفي هذه الحالات يكون باعث الشرعنة سيكولوجياً أكثر مما هو تكتيكي. ورغم ذلك فإن بعض المنظمات غير الحكومية ذات الإرتكاز العريض، والتي تستخدم التكتيكات الإرهابية، نجحت في حياة مقدار كبير من الشرعية المنسوبة إليها.

وليتشر يشرح كيف يتعامل العديد من الإرهابيين مع سيورة الشرعية هذه، فيقول: إنهم يعتبرون أنفسهم العلاج الوحيد الممكن ضلة شرور المؤسسة، ويؤكدون بذلك «قانونية» Legality أفعالهم. إنهم يزعمون، بجدية تامة، تمتع منظماتهم بحقوق سيادية حتى وهم يعرضون بحبال السيادة وتكلفتها. وهكذا يلجأ العديد منهم إلى تسمية أنفسهم بالجنود، ويتبنون توصيفات عسكرية لمنظماتهم - مثل «الجيش الجمهوري الإيرلندي»، و«جيش التحرير الأسود»، و«القصاص الحمراء»، و«قوات متطوعي أولستر» وما إلى ذلك. وهم يعتقلون ضحاياهم في «سجون الشعب»، ويعقدون «المحاكم» ويصدرون «الأحكام» وينفذونها، ويصبون كياناً ذات سيادة حين يجبرون الصحف والإذاعة والتلفزة على نشر بياناتهم وإنذاراتهم كلمة بكلمة^(٢٢).

ويمكن للمرء أن يجادل في أن هذا الإدراك المتشنيء عن الحكومة هو أحد الأسباب في أن الأعمال الإرهابية التي يمارسها الأفراد أو المجموعات غير التابعة إلى دولة أو الحكومات تكتسب معاني أخلاقية مختلفة، حتى إذا كانت لها التأثيرات الإجمالية ذاتها. والتنويعات السلوكية والاسلوبية التي باتت صفات لنمط الإرهاب تسهم بدورها في تفرع المعنى الأخلاقي إلى شعبتين. وهنالك عدد من الفوارق الواضحة بين الأساليب السلوكية عند إرهابيي الحكومات والأفراد أو المنظمات غير التابعة إلى دولة. المجموعة الأولى تعتمد على مصادر وفيرة ومزاعم شرعية معترف بها، في حين أن الأفراد لا يملكون إلا القليل من هذا الزعم ويعتمدون على مصادر هزيلة وأخطاف عنف رخيصة الكلفة. كذلك تساهم التنويعات الأسلوبية في ترسيخ إدراك الفوارق. والابز في هذا الصدد تقدم ممثلي الأمة - الدولة في صورة البشر العقلانيين الذين تخدم أفعالهم هدفاً أعرض. والإنطباع السائد يشير إلى أشخاص يتحلون بالانضباط الذاتي، والمنطق، وحسن المنسؤولية. وفي المقابل يجري تقديم الإرهابي الفرد في صورة الشخص اللاعقلاني، المندفع بتأثير ذهن مختل، والباحث عن أهداف تخدم مصلحته الشخصية ولا تسفر إلا عن الخراب اللامنطقي. والفارق يتعمق أكثر عن طريق الأسلحة التي يختارها

كلّ منهما، وطريقة استخدامها. وهنالك غالباً مدلولات سلبية للأسلحة التي يحملها الإرهابي الفرد - مسدسات وبنادق مسروقة، قنابل، صواريخ مصوّبة على أهداف مدنية. يُضاف إلى هذا قرص انطباع «القتال القذر» على الجمهور عن طريق تضخيم الإنطباع الناجم عن حقيقة أن الأسلحة الإرهابية تكون عادة خافية عن الأنظار، وهي بالتالي لا تفرّق بين هدف وآخر، على عكس الأسلحة التي تستخدمها قوّات الحكومة. وترد إلى الذهن أمثلة عديدة. خذوا مثلاً صورة الجندي البريطاني في إيرلندا الشمالية، مسلّحاً ببندقية مشاة نموذجية. خذوا، في المقابل، قبلة بدائية الصنع تُزرع في حانة أو في سيارّة. هذه الصور حافلة بالمعاني الاجتماعية. فالجندي يمكن أن يُصوّر كفرد منضبط يحمل سلاحه بصفة شرعية، مكشوفاً وواضحاً للعيان. وينبغي أن يصوّب بندقيته بنفسه وسيشهد عاقبة إطلاق النار. أمّا الشخص الذي يزرع قبلة فإنّه لا يحمل سمة الشرعية هذه. فالقبلة تُوضع سرّاً، وستكون لها آثار غير متوقعة وغير تمييزية (ومريعة؟)، ولسوف تنفجر بعد أن يتوارى زارعها (وهو بالتالي لا يتحمّل مسؤولية شخصية عن الأشلاء التي سيسببها، ولن يشهدها بأمّ عينيه). والأسلحة المتخفية في هيئة أشياء الحياة اليومية (مثل الرسائل الملقومة) يمكن أن تكون عرضة لتأويل يصفها الجلبين واللاشرعية. وهكذا يتمّ تشبيه الإرهاب الرسمي، وشرعته، الأمر الذي لا يطبّق على الإرهاب الفردي.

الإرهاب والتماهي

والعامل الأخير يستحقّ وقفة خاصة في هذه السيرة. وإذا صحّ أن التماهي هو مفتاح النجاح البلاغي، فإنّ أيّ فعل سوف يُعتدّ إرهابياً إذا تمّاهى الناس مع ضحايا الفعل. (ودور وسائل الإعلام كادوات شرعنة جدير بالإنّباه خصوصاً. وتحدث سيرة تماهٍ مماثلة في ميادين أخرى مثل إختطاف الأشخاص والجرائم البيعية، وجرائم الأوساط الراقية في المجتمع، وما إليها). فإذا حدث التماهي مع المرتكب، فإنّ الفعل يُرى في مصطلحات إيجابية (أو حيادية ومتضاربة في أسوأ الأحوال). لهذا الوضع انعكاساته عند الأنظمة الرسمية التي تمارس الإرهاب. إذا كانت هذه الأنظمة صناعية فإنّ الصناعات تكون مشاركة مباشرة في الإرهاب الرسمي (وكذلك يكون مستخدموها استطراداً). فضلاً عن ذلك يتضمّن إرهاب الدولة عادة الأجهزة البيروقراطية (المشرطة، القوّات المسلحة، دوائر الإستخبارات، المشرطة السريّة، إدارات الهجرة، مراقبة المعلومات، وسواها)، والتي تنقلب جوهرياً إلى إدارة للإرهاب. بصفة مباشرة أو غير مباشرة (عن طريق استخدام أعداد كبيرة من المواطنين. ويمكن الجدل بأنّ بعض المجموعات الإرهابية، مثل «الجيش الجمهوري الإيرلندي»، تملك بيروقراطياتها هي أيضاً. غير أنّ هذه الهياكل ذات صلة بالمنظمة نفسها وليس المجتمع على نطاق عريض. والمسألة تتعلّق كثيراً بمسألة النطاق). ولأنّ أعداداً كبيرة من السكان تشارك بدرجة ما في أفعال العنف التي تقرّها الحكومة، فإنّ التماهي مع الضحية يصبح إشكالياً. وتكون النتيجة أن الترهيب المتشيع رسمياً لا يُصنّف في باب «الإرهاب»، إذ أنّ المعنى الاجتماعي الإرهابي غائب هنا. هذا التشييع والشرعنة للإرهاب الرسمي يتيحان إدانة الإرهاب الفردي بوصفه مستنكراً أخلاقياً، بينما تغيب الإشارة الأخلاقية

إلى الإرهاب الرسمي أو ينظر إليه كفعل قاس ولكن ضروري. وهكذا ينبغي على الدارس الجاد للإرهاب أن يتخذ قراراً عن سابق قصد حول كيفية التعامل مع مصطلح «الإرهاب»: إما أن يسقطه من حسابه نهائياً لأنه يمكن أن ينزلق إلى محض تسميات أخلاقية وعظمية، أو أن يعترف بإمكانية التوصل إلى بعض التمييز المفيد بين أنماط العنف إذا توجب الاحتفاظ بالمفهوم وتطبيق المصطلح بصورة متساوية على الحكومات، والمجموعات، والأفراد.

تعريفات الإرهاب

من أجل تقييم طبيعة الإرهاب تقتضي الضرورة تفحص تعريفات ومفاهيم التهريب والإرهاب، وتدقيق علاقتها - الغائمة عادة - مع أشكال العنف المدني والعسكري والسياسي الأخرى، ومع السلوك الإجرامي. ويلاحظ ولكنسون أن إحدى أبرز مشكلات تعريف الإرهاب تكمن في الطبيعة الذاتية للتهريب^(٦). لدينا جميعنا عتبات مختلفة من الخوف، وخلفياتنا الشخصية والثقافية تجعل من بعض الصور والتجارب والمخاوف أكثر تهريباً لدى البعض دون البعض الآخر. وبسبب التداخل المعقد للقوى الذاتية والاستجابات الفردية اللاعقلانية غالباً، فإن من الصعب تماماً التوصل إلى تعريف دقيق للتهريب أو دراسته علمياً. ولسبب كهذا، ونتيجة طبيعته الإيديولوجية الموروثة، ظل علماء السلوك يميلون - حتى عهد قريب - إلى النأي بانفسهم عن التهريب والإرهاب. لكن المؤرخين وفلاسفة الاجتماع لم يكونوا عازفين عن ذلك إلى هذه الدرجة، وقدموا معلومات قيّمة سوف نعتد عليها في هذه المناقشة. ولقد درسوا بصفة خاصة أولئك القادة وتلك الأنظمة والحكومات المسؤولة عن تطوير نظريات وسياسات صريحة حول الإرهاب، أو حاولوا تقييم الظروف الاجتماعية - الاقتصادية والسياسية التي تسبق ظهور الإرهاب أو تكون عاقبة له.

أول ما لاحظته الباحثون هؤلاء هو أن استخدام التهريب لا يحتاج إلى الإنشاق من حافز سياسي. ومن الواضح أن المجرمين أخذوا يلجأون، أكثر فأكثر، إلى تكتيكات إرهابية النمط من أجل تحقيق مكسب شخصي. والأفراد المختلون عقلياً يمكن أيضاً أن يرهبوا الآخرين بسبب وضعهم هذا. وأخيراً يمكن لبعض أفراد المجتمع، المصابين بالضجر أو السادية، أن يرهبوا الآخرين في سياق التعبير عن إحباطاتهم، والتنفيس عن سخطهم، أو الإنخراط في احتجاج رمزي على المجتمع. والتمييزات بين مختلف أشكال الإرهاب تطمسها أحياناً حقيقة أن المجرمين أو المختلين عقلياً، ممن يستخدمون تكتيكات التهريب، قد يزعمون شرعنة أفعالهم عن طريق اعتناق شعارات سياسية (ومن القادر على الجزم بالحد الفاصل بين انتهاء التسويغ وبدء التبرير السياسي التزيه؟)، أو بسبب أن ما سوف نسّميه الحركات الإرهابية تلجأ غالباً إلى طلب العون من، والتعاون مع، المجرمين. هذه الإختلاطات، بالإضافة إلى استخدام كلمة «إرهاب» بمصطلح إزدراشي تائم للإشارة إلى أفعال منظمة معارضة ما، تجعل مشكلات التعريف غير قابلة للحل تقريباً. وكما جرت الإشارة من قبل، تزداد المشكلة تعقيداً بسبب عزوف العديد من الناس عن الإقرار بأن الإرهاب، أيّاً كان تعريفه، أداة في يد الحكومات والمنظمات مثلاً هو أداة في يد الثوريين والمتطرفين سياسياً. والتركيز على النشاطات الأجنبية الخارجية لمجموعات صغيرة

أسهل كثيراً من تناول الإرهاب المؤسساتي «الرسمي» الذي تمارسه حنفية من الأنظمة المعروفة. غير أنه لا مناص من قبول بعض التعريفات الأساسية من أجل مناقشة الموضوع بصيغة ذات معنى. التمييز الأول، والأسهل، الذي يتوجب القيام به هو التفريق بين التهريب والإرهاب. ذلك لأن استخدام التهريب بحد ذاته لا يشكل إرهاباً بالضرورة، إذ يمكن استخدام التهريب لأغراض شخصية أو جنائية كما أشرنا من قبل. وهذه المنطقة ليست موضوع هذا الكتاب. كذلك لن نناقش التهريب بوصفه نتاجاً فرعياً للحروب، لأن هذا العمل معنيّ باستخدام التهريب كسلاح في الحرب السيكولوجية، لتحقيق أغراض سياسية.

وفي هذا الإطار حاول الكثيرون تنقيح تعريف الإرهاب. وعند ثورنتون يكون الإرهاب استخداماً للتهريب بوصفه «فعلاً رمزياً يُراد منه التأثير في السلوك السياسي عن طريق وسائل غير عادية، تنطوي على استخدام التهديد بالعنف»^(٧). وقد يحقق الإرهاب أغراضاً سياسية عن طريق واحد من اثنين: إما رص صفوف القوى المتعاطفة مع قضية الإرهابيين، أو تفكيك صفوف قوى السلطات الحاكمة. والسلطات هذه تمتلك ميزة ابتدائية معينة بسبب العطالة التي تميز العلاقة السياسية المألوفة بين السلطة والمواطنين. وغالباً ما يرى الإرهابيون في هيئة جسم غريب ينبغي استئصاله. وحسب ثورنتون تكون إحدى أولى المهام وأكثرها حيوية عند المجموعة المتمردة هي تفويض علاقة العطالة هذه بين السلطة الحاكمة والمواطنين. وبهذا فإنه «لكي تقوم المجموعة المتمردة بهذه المهمة عليها أن تكسر الرابطة التي تجمع بين الجماهير والحكام في المجتمع، وعليها أن تزيل الدعامات الهيكلية التي تمنح المجتمع قوته - أو، في أقل تقدير، أن تجعل تلك الدعامات تبدو غير ذات مغزى في المشكلات الحرجة التي يتوجب أن تحاهاها الجماهير. وهذه سيرة بليلة، وهي السمة الأكثر اقتراناً باستخدام التهريب...»^(٨)

وثمة في تعريف ثورنتون للإرهاب تشديد هام على سمته الفائقة للمألوف Extranormal. ويمكن أن يوضع استخدام التهريب على هذا النحو في المرتبات الأعلى لحالات مواصلة التحريض السياسي، وفوق العنف السياسي (على غرار أعمال الشغب). وإن الطبيعة غير المألوفة لاستخدام التهريب هي التي تميزه عن سواه من أشكال العنف السياسي. لكن ثورنتون يجد نفسه، بعدئذ، في مواجهة مشكلة تعريف صفة «الفائق للمألوف» - وهي صعوبة لا يتمكن من حلها. ولهذا يبدو منمراً أكثر أن نبحث عن سبل أخرى تتيح التمييز بين الإرهاب وخطف الأشخاص مثلاً، وكلاهما يمتلكان تأثير إحداهما التهريب في نفس الضحية.

كذلك يتميز الإرهاب بمحتواه الرمزي العالي..

ويقتر ثورنتون بأن طبيعة الإرهاب الرمزية تسهم بشكل ملموس في فعاليته العالية:

إذا استوعب الإرهابي أنه يسعى إلى اثر استعراضي، فإنه سوف يهاجم الأهداف ذات القيمة الرمزية القصوى. ورموز الدولة تكتسب أهمية خاصة، ولكن الأهم منها تلك الرموز التي تشير إلى الهياكل والعلاقات للمعيارية التي تشكّل الإطار الداعم للمجتمع. وعن طريق إظهار ضعف هذا

الإطار، لا ينتج المتمردون في إظهار قوتهم هم وضعف السلطات الحاكمة فحسب، بل يكشفون أيضاً عجز المجتمع عن تقديم المساعدة لأبناء المجتمع في زمن الازمات.^(١)

التهريب التنفيذي والتهريب التحريضي

ضمن هذا التعريف للإرهاب يميز ثورنتون بين مقولتين عريضتين في استخدام التهريب^(٢). الأولى هي «التهريب التنفيذي Enforcement Terror» الذي يستخدمه مالكو السلطة الراغبون في تصفية التحليلات لسلطتهم، والثانية هي «التهريب التحريضي Agitational Terror» والذي يصف النشاطات الإرهابية لأولئك الراغبين في تقويض النظام القائم وامتلاك السلطة هم أنفسهم. وتحليله يلبي، بذلك، متطلبات التطبيق المتكافي لمفهوم الإرهاب بالنسبة إلى نشاطات المتمردين والحاكمين على حد سواء. تمييز مماثل يلاحظه ماي، الذي يقسم الإرهاب إلى نوعين: نظام التهريب وحصار التهريب^(٣). الأول يشير إلى إرهاب موضوع في خدمة النظام القائم، والثاني يشير إلى إرهاب موضوع في خدمة الحركات الثورية. وماي يعترف أن نظام التهريب هو الأهم بين الإثنين، ولكنه يلاحظ كيف أن حصار التهريب هو الذي يجتذب انتباهنا: «الإرهاب الثوري، أيًا كانت طبيعته الإشتقاقية والإنعكاسية، يكشف مستوى من إدراك عالم القتل والقتل المضاد، قد يُرى في صورة أكثر إيهاماً من إرهاب الدولة»^(٤).

والحق أن أحد أطراف الغاز دراسة الإرهاب أن المعلقين والباحثين يميلون إلى التركيز على الطرف المتمرد موضوعاً في مواجهة التنوع الحاكم. وهناك عدد من التفسيرات الظاهرة. الطابع الدراماتيكي لصناعة الأخبار هو أحد أعمدة الإرهاب، وحين يصبح الإرهاب مؤسساتياً وشكلاً من أشكال الحكم فإنه عندئذ لا يصنع سوى القليل من عناوين الصحف. وأن تحكم عن طريق الإرهاب أمر أقل قيمة إخبارية من خطف طائرة. سبب آخر لفقدان الإهتمام بما يستهيه ماي «عهد التهريب Reign of Terror» يمكن أن يُرد إلى سيرورات إنشاء الحقائق الاجتماعية التي أشرنا إليها من قبل. وتقديم الإرهابيين الرسميين في صورة بشر عقلانيين، بالمقارنة مع إرهابي فرد مودور ومنفلت من العقال، يشجع جمهور المجتمع على رؤية مفادها أن الخطر الذي يهدد تكاملهم الفيزيائي والنفسي قادم من الإرهابي الثاني. وبينما يتبنى الكثيرون الموقف القائل بأن إرهاب الدولة غير مرغوب به أو تجب مقاومته في نهاية الأمر، فإن التهديد المباشر يظل في نظرهم قادماً من الإرهابي الفرد. وعنصر الإحساس بالقلق هو الذي يلعب دوراً كبيراً هنا. إن إرهاب الدولة قد يكون وحشياً وظالماً، ولكن المرء يعرف عموماً طبيعة الأنشطة التي يتوجب عليه عدم الإنخراط فيها لكي لا يقع ضحية ذلك الإرهاب. الإرهاب الفردي، في المقابل، لا ينطوي على علاقة مباشرة مع سلوك المرء، لأنه يظهر بشكل عشوائي وهو لذلك أشد خطراً. هنا أيضاً يكون تأثير وسائل الإعلام عاملاً هاماً. وينبغي أن نتذكر أن الكثير من الدول التي تعاني من الإرهاب هي أنظمة استبدادية أو تمارس شكلاً من أشكال احتكار الإعلام (بعضها بشكل مفضوح، وبعضها بشكل مستتر). وفي حالات كهذه يصعب على وسائل الإعلام أن تعرض بالسلطات الحاكمة بسبب إفراطها في القمع، خشية خضوعها لإجراءات انتقامية أو إلغاء

ترخيصها. لكنها تستطيع، وهي تقوم فعلياً، بنقل إرهاب الأفراد والمجموعات الصغيرة إلى بيت كل مواطن. وهكذا يجري تسويق صورة عن مجتمع مُبتلى بمتطرفين يخربون نسيج الحياة اليومية ويهدّدون الدولة، ويُنسى طي هذه الصورة الأذى الأكبر الناجم عن سياسات الدولة وأعمالها. والتركيز على فاعل فرد محدد أسهل، بالطبع، من التعرّض لنظام لا شكل له. أخيراً هنالك بعض الأسباب العملية المحسوسة وراء عزوف الباحثين عن دراسة إرهاب الدولة. وغروم لاحظ أنّ «المؤرخين يجدون صعوبة في إغراق أنفسهم في أعراف عهود تهريب على غرار روبسبير أو ستالين، ومن الخطر القيام ببحث ميداني في أنظمة التهريب المعاصرة. أسهل بكثير، إذاً، أن يتمّ استخلاص مفاهيم استخدام التهريب كسلاح لتحقيق هدف محدد، بدل النظر إليه كشكل معناد ومألوف من أشكال الحكم»^(١٣).

ولعلّ الجهد المنهجي الوحيد لتطوير نظرية عامة عن الإرهاب تركز على الاستخدام الرسمي للتهريب هو عمل أوجين والتر الرائد حول الحكّام المتعاقبين لشعب الزولو في القرن التاسع عشر^(١٤). والتر يرى الإرهاب بوصفه سبباً لتهريب تنطوي على ثلاثة عناصر: فعل العنف أو التهديد به، ورد الفعل العاطفي على الخوف الأقصى من جانب الضحايا أو الضحايا المرشّحين، والتأثيرات الاجتماعية التي تعقب العنف (أو التهديد به) والخوف المقترن به^(١٥). وهذا التعريف يستثني العنف المحدود الموجه ضد جماعة محددة بوضوح، تملك أو كانت تملك السلطة في المجتمع. وحوادث التهريب لا تصنع الإرهاب، في حين أنّ النظام الإرهابي يشدّد قبضته على المجتمع بأسره.

وبعد تحليل استخدام التهريب في المجتمعات الأفريقية التقليدية يستخلص والتر أنه توجد: خمسة شروط ضرورية للحفاظ على النظام الإرهابي، يمكن أيضاً النظر إليها كمقتضيات وظيفية: (١) إيديولوجية مشتركة تبرّر العنف، بحيث أنّ الشرعية تقعم الاحتجاج. (٢) الضحايا في سيرة التهريب ينبغي أن يُموضّوا، لأنه إذا نجح العنف في تصفية أشخاص تقتضيهم الحاجة في أداء مهامّ جوهرية، أو تعدّ العثر على بدائل لأداء الأدوار المناطة بهم، فإنّ نظام التعاون سوف ينهار.

(٣) فصل منقّذ العنف والضحايا عن الحياة الاجتماعية العادية. وهذا الانفصال المزدوج يحترّ العنف من الضوابط الاجتماعية ويفصل الضحايا عن مصادر الحماية.

(٤) ينبغي أن يتوازن التهريب عن طريق اجترّاح الحوافز وتوطيد التعاون.

(٥) على العلاقات التعاونية أن تتحمّل تأثير التهريب^(١٦).

هذه النقطة الأخيرة لافتة للإنتباه لأنها تبيّن أنّ مجتمعاً يجري فيه التعاون ضمن بيئة خالية من الود والثقة سوف يتحمّل نظام تهريب أفضل من مجتمع يعتمد فيه التعاون على الود والثقة. «ومن الغريب، بذلك، أنّ مجتمعاً يكون فيه الناس معزولين ومتفرّقين، تشقّ صفوفهم الشكوك والتنافس التدميري المشترك، هو مجتمع يتحمّل نظام تهريب أفضل من مجتمع لا يسوده الكثير من التناحرات للمستعصية. فإذا كانت العلاقات التعاونية لا تتحمّل تدهور الروابط الاجتماعية تحت نير التهريب، فإنّ النظام سوف ينهار»^(١٧). وهذه فكرة تلوح ثابتة حقاً، خصوصاً حين يتأمل المرء حال المجتمعات الحديثة المصنّعة!

وبينما يمكن تقسيم الإرهاب، ودونما اعتراض كبير، إلى مقولات إجمالية مثل حصار التهريب ودولة التهريب أو التهريب التنفيذي والتهريب التحريضي، فإن من النادر لهذه المقولات أن تكون دقيقة بما يكفي لخدمة تحليلات مفهومية أكثر تعقيداً للظاهرة قيد الدراسة. ولهذا فإن الأولوية في بحث هذا الميدان مُنحت، والحال هذه، إلى محاولة استنباط تيبولوجيات تقدم تعريفات أكثر دقة لأقسام الإرهاب الفرعية. ورغم توفر الكثير من هذه التيبولوجيات^(١٨)، فإن تلك التي استنبطها ولكنسون تظلّ مقبولة من الكثيرين (بما في ذلك كاتب هذه السطور) بوصفها تقدم الإطار الأوضح المتوفر حالياً بقية مناقشة الإرهاب^(١٩).

ولكنسون يقيم أولاً تمايزاً بين أربعة أنماط من الإرهاب: جنائي، نفسي، حربي، وسياسي. الإرهاب الجنائي يعرف بأنه استخدام التهريب لأغراض الكسب المادي. والإرهاب النفسي ينطوي على أغراض صوفية، ودينية، وسحرية. والإرهاب الحربي يسعى، في تعريف والتر، إلى «شلّ العدو» واستنزاف مقاومته، واختزال قدرته على القتال، على أن يكون تدميره هو الهدف الحتمي^(٢٠). وتمييز ولكنسون الأساسي بين الإرهاب المدني والإرهاب العسكري يقوم على أن الأول يهدف عموماً إلى الإبادة والثاني إلى السيطرة. (رغم أن هذا ضبابي بعض الشيء لأن الإرهاب العسكري ينطوي على عواقب سياسية/ اجتماعية مثلما يستهدف التدمير المحض لأغراض تكتيكية). أما الإرهاب السياسي فيُعرف عموماً بأنه الاستخدام المنهجي للعنف أو التهديد به لضمان تحقيق أهداف سياسية.

تحليل ولكنسون يبدأ من التمييز بين التهريب السياسي والإرهاب السياسي. والتهريب السياسي يقع «في أفعال معزولة وكذلك على شكل عنف جماعي متطرف وعشوائي وغير تمييزي»^(٢١). هذا التهريب لا هو بالمنهجي ولا بالمنظم، وتصعب السيطرة عليه غالباً. ولهذا فإن صفة الإرهاب لا تنطبق على الفعل المعزول ولا على الأفعال العشوائية^(٢٢). في موازاة ذلك يكون الإرهاب السياسي «سياسة متماسكة متتابعة تتضمن ارتكاب التهريب المنظم إما من جانب دولة أو حركة أو فصيل، أو من جانب مجموعة صغيرة وأفراد. والإرهاب المنهجي يتضمن بعض الهيكل التنظيمي، أيًا كانت درجة بدائيته، كما يتضمن نوعاً من نظرية أو إيديولوجية حول التهريب»^(٢٣).

وصعوبة استثناء عمل معزول من بوصلة الإرهاب تكمن، مع ذلك، في تعذر معرفة الكيفية التي تتيح تصنيف أي فعل محدد إلا إذا اتضح ما إذا كان أو لم يكن جزءاً من سلسلة أفعال. وهكذا فإن القصف العسكري في إيماننا هذه يمكن أن يُصنّف كفعل تهريب (وليس فعل إرهاب) في البدء، ولكن قد يُصنّف كفعل إرهابي ذات يوم حين يؤسس تكرار القصف نسفاً ترهيبياً واضحاً.

المشكلات التعريفية واقتراح تعريف جديد للإرهاب

تشدد تعريفات عديدة على ضرورة إدراك الاستخدام المنهجي لتكتيك التهريب قبل أن يتم بدقة تصنيف الأفعال الفردية المندرجة ضمن سلسلة ما في باب «الأعمال الإرهابية». كذلك تغضّ معظم التعريفات النظر عن حقيقة أن الإرهاب يمكن أن يُستخدم من جانب المتمردين ومن جانب الأنظمة الحاكمة سواء بسواء. وفي سبيل تلبية هذه الاعتراضات، وبغية إدراج المعطيات الشائعة في التعريفات

المتوقعة، نقترح تعريف العمل التالي لخدمة أغراض هذا الكتاب: «الإرهاب السياسي هو استخدام، أو التهديد باستخدام، العنف من جانب أفراد أو جماعات، سواء عملوا من أجل أو في صفوف حركة معارضة للنظام القائم، حين يُراد من هذا العمل خلق هاجس أقصى و/أو تأثيرات باعثة على الخوف عند جماعة مقصودة، تكون أكبر حجماً من الضحايا المباشرين، ويهدف قسر تلك الجماعة على قبول المطالب السياسية لمرتكبي العمل».

وأيّ كانت مشاعر المرء الشخصية تجاه الأعمال الإرهابية، أو أيّاً كان مقدار استغفازه لها، فإنّها ليست في مرجعية الإرهابي جائرة أو وحشية أو لاعقلانية. الإرهاب ليس خالياً من البصيرة. إنه وسيلة واعية لتحقيق غاية. وللإرهاب جذوره وأسبابه وأهدافه، وهي النقطة التي يتمّ تجاهلها من جانب المراقب الذي يرى أنّ أعمال الإرهابي عشوائية وهادفة إلى قتل أناس لا يشكّل موتهم أيّ قيمة لخدمة قضية الإرهابي. ومن أجل فهم هذه المفارقة الظاهرة لا بدّ من تدقيق التكوين التاريخي للإرهاب الحديث، والإلمام بأطروحاته النظرية، وتحليل السبيل التي تجعل الإرهاب المعاصر استمراراً لاتجاه تاريخي وظاهرة فريدة من ظواهر عصرنا، في آنّ معاً.

غرانت وردلو

إشارة: عن الفصل الأوّل من كتاب

Grant Wardlaw: Political Terrorism: Theories, Tactics, and Countermeasures,
(Second edition), Cambridge University press, ١٩٨٩

والبروفيسور غرانت وردلو أسترالي الأصل، ويشغل منصب المدير التنفيذي للمعهد الجنائي الأسترالي. ويعتبر كتابه الرائد هذا بين أفضل الأبحاث التي تدرس ظاهرة الإرهاب بعمق وإنصاف، وتتوقّف مطوّلاً وبصفاً متساوية عند إرهاب الدولة مثل إرهاب الأفراد.

هوامش المؤلف

1 .P.L. Berger and T.Luckman, The Social Construction of Reality
(Harm,dsworth: Penguin, 1971).

-
2. H.C. Greisman, Social meanings of terrorism: reification, violence, and social control, *Contemporary Crises*, 1971, 1, 304.
 3. K. Burke, *A Rhetoric of Motives* (Berkeley: University of California Press, 1969), 19-23.
 4. Greisman, 306-7.
 5. J. Fletcher, *International Terrorism: The Nature of the Problem*. Adelaide, 1979.
 6. P. Wilkinson, *Terrorism and the Liberal State* (London: Macmillan, 1979).
 7. T.P. Thornton, Terror as a weapon of political agitation in H. Eckstein (ed.), *Internal War* (London: Collier-Macmillan, 1964), 73.
 8. *Ibid.*, 74.
 9. *Ibid.*, 77.
 10. *Ibid.*, 72.
 11. W.F. May, Terrorism as strategy and ecstasy, *Social Research*, 1974, 41, 277-98.
 12. *Ibid.*, 277.
 13. A.J.R. Groom, Coming to terms with terrorism, *British Journal of International Studies*, 1978, 4, 62.
 14. E.V. Walter, *Terror and resistance: A Study of Political Violence with Case Studies of Some Primitive African Communities* (New York: Oxford University Press, 1969).
 15. *Ibid.*, 5.
 16. *Ibid.*, 314-2.
 17. *Ibid.*, 342-3.
 18. Some examples are F.J. Hacker, *Crusaders, Criminals, crazies* (New York: W.W. Norton, 1979).
 19. P. Wilkinson, *Political Terrorism* (London: Macmillan, 1974).
 20. Walter, 14.
 21. Wilkinson, *Political Terrorism*, 17.
 22. M.C. Hutchinson, The concept of revolutionary terrorism, *Journal of Conflict Resolution*, 1973, 6, 384.
 23. Wilkinson, *Political Terrorism*, 17-18.

مسرد الخير والتشر

في الصراع بين الخير والشر، يكون الناس هم القتلى دائماً. الإرهابيون قتلوا عاملين من ٥ بدأ في نيويورك وواشنطن، باسم الخير ضد الشر. وباسم الخير ضد الشر أعلن. «سوف نستأصل الشر من العالم»، هكذا أعلن. نستأصل الشر؟ ولكن كيف يمكن للخير أن يكون بغير الشر؟ ليس المتشددون المتدينون هم وحدهم الذين يحتاجون إلى أعداء من أجل تسويق جنونهم. صناعة الأسلحة وآلة الحرب الأمريكية الهائلة تحتاج بدورها إلى أعداء لتبرير وجودها. الخير والشر، والشر والخير: المثلون يبتلون الأفتنة، والأبطال ينقلبون إلى وحوش والوحوش إلى أبطال، في تطابق مع متطلبات مؤلفي المسرح. ليس في هذا جديد. العالم الألماني فيرنر فون براون كان شريفاً حين اخترع قاذفات الـ V-2 التي استخدمها هتلر ضد لندن، ولكنه أصبح خيراً حين وضع مواهبه في خدمة الولايات المتحدة. ستالين كان خيراً خلال الحرب العالمية الثانية وشريراً بعدها، حين أصبح زعيم «إمبراطورية الشر». خلال سنوات الحرب الباردة كتب جون شتاينيك: «لعل العالم بأسره يحتاج إلى الروس. وأفترض أن روسيا نفسها تحتاج إلى الروس. ولعلّ روس روسيا هم الأمريكيون». ولكن حتى الروس هؤلاء أصبَحوا خترين بعدئذ. واليوم يستطيع بوتين ضمّ صوته إلى الجوقة التي تقول: «ينبغي معاقبة الشر». كان صدام حسين خيراً، وكذلك كانت أسلحته الكيميائية التي استخدمها ضد الإيرانيين والكراد. أصبح شريراً بعد ذلك. كانوا يسمّونه «الشيطان حسين Satan Hussein» حين فرغت الولايات المتحدة من غزو بناما وانتقلت إلى غزو العراق لأن العراق غزا الكويت. وبوش حمل تلك الحرب على عاتقه. وبالروح الإنسانية الرحيمة التي عُرفت بها عائلته، قتل أكثر من ١٠٠ ألف عراقي غالبيتهم العظمى من المدنيين.

«الشيطان حسين» بقي حيث هو، ولكن توجب على عدو الإنسانية رقم ١ هذا أن يتنحى جانباً وإن يقبل موقع عدو الإنسانية رقم ٢. ذلك لأن ملعون العالم يحمل اليوم اسم أسامة بن لادن. المخابرات المركزية الأمريكية علمته كلّ ما يعرفه عن الإرهاب: بن لادن، الذي أحبته الحكومة الأمريكية وسلحته، كان أحد أبرز «المقاتلين من أجل الحرية» ضد الشيوعية في أفغانستان. كان الأب بوش يشغل منصب نائب الرئيس حين أطلق الرئيس ريغان على هؤلاء الأبطال تسمية «المعادل الأخلاقي للآباء المؤسسين». هوليود وافقت على ذلك. وفي «رامبو ٣» صوّرت الأفغان المسلمين في هيئة الرجال الخترين. الآن، بعد ١٣ سنة، في عهد الإبن بوش، إنهم الرجال الأسوأ على الإطلاق. وكان هنري كيسنجر بين أوائل الذين علّقوا على المسألة الراهنة. «أولئك الذين يزودون الإرهابيين بالدعم والتمويل والإلهام هم مذنبون مثل الإرهابيين أنفسهم»، قال مغرداً، وهي الكلمات ذاتها التي سيتلقفها ويردها الإبن بوش بعد ساعات.

إذا كانت الحال هكذا حقاً، فإن الحاجة الملحة تقتضي قصف كيسنجر أولاً. إنه متهم بجرائم عديدة أكثر من جرائم بن لادن أو أي إرهابي على وجه الأرض. لقد قتم «الدعم والتمويل والإلهام» لإطلاق الإرهاب في اندونيسيا، وكمبوديا، وإيران، وجنوب أفريقيا، وبنغلاديش، وجميع بلدان أمريكا الجنوبية التي عانت من الحرب القذرة في سياق «خطة الكوندور».

وفي ١١ أيلول من العام ١٩٧٣، أي قبل ٢٨ سنة تماماً من حرائق الأسبوع الماضي، جرى اقتحام القصر الرئاسي في تشيلي. وكيسنجر كتب شاهدة قبر الليندي والديمقراطية التشيلية قبل وقت طويل حين علّق على نتائج الانتخابات قائلاً: «لا أدري لماذا يتوجب أن نكتفي بالوقوف ومراقبة بلد ينحدر إلى الشيوعية بسبب لاسمؤولية أبناء شعبه أنفسهم».

واحتقار الشعب واحد من الأشياء الكثيرة التي يشترك فيها إرهاب الدولة وإرهاب الأفراد. على سبيل المثال، تقتل منظمة ETA الناس باسم استقلال بلاد الباسك، وتقول بلسان أحد الناطقين باسمها: «الحقوق لا علاقة لها بالأغلبية أو الأقلية».

وهناك الكثير من الأرض المشتركة بين إرهاب التقنية الرديئة وإرهاب التقنية الفائقة، بين إرهاب منظرني الأديان وإرهاب منظرني الأسواق، بين اليائسين والمتجبرين، بين المختلّين المنفلتين من العقال والمحترفين الذين يرتدون الزي الرسمي ويقتلون بدم بارد. كلّهم يشتركون في احتقار الحياة الإنسانية: قُتِلَ ٥٥٠٠ مواطن تحت أنقاض البرجين اللذين سقطا مثل قلاع من الرمال الجافة، وقُتِلَ ٢٠٠ ألف غواتيمالي الغابيتهم من أبناء الأقوام الأصلية، أبيدوا دون أن تحضهم تلفزة العالم وصحفه أيّ انتباه. أولئك الغواتيماليون لم يضح بهم أيّ مسلم منظرني، بل قضوا على يد فصائل إرهابية تلقت «الدعم والتمويل والإلهام» من حكومات أمريكية متعاقبة.

جميع عبدة الموت هؤلاء يتفقون أيضاً على الحاجة إلى اختزال الفوارق الاجتماعية والثقافية والوطنية إلى تلك العسكرية وحدها. وباسم الخير ضمت الشرّ، باسم «الحقيقة الواحدة الوحيدة»، يحلّون كلّ شيء عن طريق القتل أولاً ثم طرح الأسئلة لاحقاً. وبهذه الطريقة يقومون بتقوية العدو الذي يحاربونه. وكانت فظائع سينديرو لومينوزو هي التي أعطت الرئيس فوهموري الدعم الشعبي الذي احتاجه من أجل إطلاق نظام إرهابي وبيع البيرو بثمان موزة. وكانت فظائع الولايات المتحدة في الشرق الأوسط هي التي مهّدت الأرض لحرب الإرهاب المقدسة.

ورغم أن قادة «العالم المتملّن» يحشدون اليوم حملة صليبية جديدة، فإنّ الله بريء من الجرائم التي تُرتكب باسمه. ففي نهاية المطاف، لم يكن الله هو الذي أمر بتنفيذ الهولوكوست ضمت أتباع يهوه. ولم يكن يهوه هو الذي أمر بتنفيذ مذابح صبرا وشاتيلا أو طرد الفلسطينيين من أرضهم. إنها مأساة أخطاء: لا أحد يعرف اليوم هوية زيد من عمرو. دخان الانفجارات يشكّل جزءاً من ستارة أعرض لدخان يمنعنا جميعاً من الرؤية بوضوح. ومن انتقام إلى انتقام يجبرنا الإرهاب على السير إلى قبورنا. ومؤخراً رأيت صورة حديثة لكتابة على أحد جدران نيويورك، تقول: «مبدأ العين بالعين يجعل العالم بأسره أعمى».

ونطاق العنف يخلق العنف والإضطراب أيضاً: الألم، والخوف، والتعصّب، والكراهية، والجنون. وفي بورثو الليغري، مطلع هذه السنة، قال أحمد بن بيللا محمّداً: «إنّ هذا النظام، الذي صنع الابتكار المجنونة، يصنع البشر المجانين أيضاً». وهؤلاء البشر المجانين، المجانين بفعل الكراهية، يتصرّفون على غرار القوة التي خلفتهم.

إدواردو غاليانو

٢١ أيلول

اللافتخيل ورنينه المحتوم

إذا كان العالم الإسلامي هو مصدر الهجمات [العمليات الإنتحارية في نيويورك وواشنطن يوم ١١ أيلول]، فمَن الذي سوف يُفاجأ حقاً؟

قبل يومين من الهجمات قُتل ثمانية أشخاص في جنوب العراق حين قصفت الطائرات البريطانية والأمريكية مناطق مدنية هناك. وفي حدود ما أعلم، لم تُنشر كلمة واحدة عن هذا الحدث في أي من صحف بريطانيا الأساسية.

تقديرات «هيئة التربة الصحية» في لندن تقول إن ٢٠٠ ألف عراقي ماتوا في أعقاب المذبحة التي عُرفت باسم «حرب الخليج».

لم يشكّل هذا خبراً يحرك مشاعر الجمهور في الغرب.

مليون مدني على الأقل، نصفهم من الأطفال، ماتوا في العراق نتيجة حصار القرون الوسطى الذي تفرضه الولايات المتحدة وبريطانيا.

وفي الباكستان وأفغانستان كانت حركة «المجاهدين»، التي أفرخت حركة «طالبان»، مخلوق المظاهرات المركزية الأمريكية بامتياز.

معسكرات التدريب التي يُقال إن أسامة بن لادن (الرجل الذي تطلب أمريكا رأسه اليوم) خطط فيها هجماته، بُنيت بمساعدة أمريكا وبأموالها.

وفي فلسطين، كان ينبغي للإحتلال الإسرائيلي اللامرعي المتواصل أن ينهار منذ زمن طويل لولا دعم الولايات المتحدة.

والشعوب الإسلامية أبعد ما تكون عن صفة إرهابيي العالم لأنها هي ضحية الإرهاب. وهي في الأساس ضحية الأصولية الأمريكية التي تشكّل قوتها - في جميع أشكالها العسكرية والإستراتيجية والإقتصادية - أكبر مصادر الإرهاب على الأرض.

هذه الحقيقة تُراقب في وسائل الإعلام الغربية، التي تسارع «تغطياتها» إلى التخفيف من ذنب القوى الإمبريالية. وريشارد فولك، أستاذ العلاقات الدولية في جامعة برنستون، يوجز المسألة هكذا: «يجري تقديم السياسة الخارجية الغربية من خلال شاشة ذاتية الصواب وأخلاقية/ قانونية أحادية الجانب، حافلة بعُزُور إيجابية عن القِيم الغربية والبراءة التي تتعرض للتهديد، فتستدعي بذلك حملة عنف سياسي لا رادع لها».

وتوني بلير، الذي تبني حكومته الأسلحة السامة لإسرائيل وسبق لها أن قصفت العراق ويوغوسلافيا بالقنابل العنقودية واليورانيوم المستنفذ، وكانت أكبر موردي السلاح لمرتكبي المذابح الجماعية في أندونيسيا، يمكن اليوم أن يؤخذ على محمل الجد حين يتحدث عن «العار» و«الشّر الجديد للإرهاب الجماعي». وهذا بذاته يقول الكثير حول الرقابة المفروضة على إحساسنا بكيفية إدارة شؤون العالم. وترد إلى الذهن واحدة من كلمات بلير المفضلة: «سَخَف» ومن المؤسف أنّه لا عزاء لآلاف الأمريكيين العاديين الذين ماتوا على نحو مروع، إذا علموا أنّ صانعي عذاباتهم هم أنفسهم صناعة

السياسات الغربية . هل أمنت المؤسسة الأمريكية أنها تستطيع استثمار واحتكار الأحداث في الشرق الأوسط دونما ثمن تسدده بنفسها، أو بالأحرى بدماء أبنائها الأبرياء؟

إن الهجمات تأتي عند نهاية تاريخ طويل من خيانة الشعوب الإسلامية والعربية: انهيار الإمبراطورية العثمانية، تأسيس دولة إسرائيل، أربع حروب عربية -إسرائيلية و٣٤ سنة من الاحتلال الإسرائيلي الوحشي للأمة العربية . كل هذا، كما يبدو، أطلحت به أفعال القسوة القسوى التي ارتكبتها أولئك الذين بزعمون أنهم يمثلون ضحايا تدخل الغرب في أوطانهم .

« أمريكا، التي لم تعرف أرضها الحرب الحديثة أبداً، تنال حصتها اليوم: ربما قرابة ٢٠ ألف ضحية » . وفي الشرق الأوسط، كما يشير روبرت فيسك، سوف يحزن الناس على خسران الأرواح البريعة، ولكنهم سوف يسألون ما إذا كانت الصحف وشبكات التلفزة في الغرب كترست غش التغطية الراهنة لنصف مليون طفل عراقي قتل، ولـ ١٧,٥٠٠ مدني قُتلوا في اجتياح إسرائيل للبنان سنة ١٩٨٢؟ الجواب هو النفي . هنالك جذور أعمق جعلت الهجمات على أمريكا أمراً محتملاً تقريباً .

ولا يقتصر الأمر على السخط والمظالم في الشرق الأوسط وجنوب آسيا . فمنذ انتهاء الحرب الباردة والولايات المتحدة إسوة بصديقاتها الحميمات، وبريطانيا أساساً، تمارس قوتها وتسيء استخدامها، في حين أن الإنقسامات المفروضة على أبناء البشر تتفاقم على نحو غير مسبوق .

والترهيب الغربي جزء من التاريخ الراهن للإمبريالية، وهذه كلمة لم يعد الصحفيون يجروون على نطقها أو كتابتها .

طرد سكان جزيرة ديبغو غارسيا على يد حكومة ولسون في الستينيات لم يحظ بأية تغطية صحفية عملياً .

وإن مواطنهم بات الآن مستودع ذخيرة نووية وقاعدة تقلع منها قاذفات الولايات المتحدة نحو الشرق الأوسط .

وفي أندونيسا، سنة ١٩٦٥ - ١٩٦٦، قُتل مليون آدمي بتواطؤ الحكومتين الأمريكية والبريطانية: والأمريكيون زودوا الجنرال سوهارتو بلوائح الإغتيالات ثم أخذوا يحصون القتلى .

السلوك البريطاني في الملاوي لم يكن مختلفاً عن السجل الأمريكي في فيتنام، بل جرى استيحاؤه عملياً: حجب الطعام عن البشر، وتحويل القرى إلى معسكرات اعتقال، واقتلاع أكثر من نصف مليون بالقوة .

وفي فيتنام كان اقتلاع وتعطيل وتسميم أمة بأسرها قياماً، لكنه تقزّم في ذاكرتنا بفضل أفلام هوليود وما يستهيه إدوار سعيد بحق «الإمبريالية الثقافية» .

وفي سياق « عملية العنقاء » في فيتنام، رُتبت المخابرات المركزية مقتل قرابة ٥٠ ألف شخص . وكما تكشف الوثائق الرسمية اليوم، كانت تلك العملية هي النموذج الذي سيُنقل إلى تشيلي ويبلغ أوجه مع اغتيال الزعيم المنتخب ديمقراطياً سلفادور الليندي، ثم سحق نيكاراغوا بعد عشر سنوات .

كل هذا كان خارج القانون، واللائحة أطول من أن يتسع لها المقام .

الإرهاب قبل ١١ أيلول وبعده

الإمبريالية اليوم تعيد تأهيل نفسها . والقوات الأمريكية تعمل انطلاقاً من قواعد في ٥٠ بلداً .
« هيمنة مطلقة النطاق » ، يقول الهدف الأمريكي المعلن بوضوح .
ما علاقة هذا كله بالفظائع التي شهدتها أمريكا هذا الأسبوع ؟ إذا زار أحدكم أتماً من أرجاء
الإنسانية الفقيرة المعذبة ، فستفهمون أنّ للأمر علاقة ، كلّ العلاقة .
الناس ليسوا من حجر ، ولا هم أغبياء . إنهم يرون استقلالهم مصادراً ، وثروتهم وأرضهم وحياة
أبنائهم مستلبة ، وأصابع الاتهام التي يرفعونها تتوجه إلى الشمال : إلى المواطن الكبيرى للنهب والإمتياز .
ولا مناص للترهيب من أن يستولد الترهيب .
ولكن... كم صبر المقهورون !
إن أصوات غضبهم تُسمع اليوم ، والعذابات اليومية التي كانت تجري في أماكن قصية ذبيحة
وصلت أخيراً إلى ديارنا .

جون بيلجر
١٣ أيلول

جبر العدالة الانهائية

في أعقاب العمليات الانتحارية المذهلة ليوم ١١ أيلول ، ضمة البنتاغون ومركز التجارة الدولي ، قال
أحد المذيعين الأمريكيين : « يندر أن يتكشف الخير والشرّ كما تكشفنا يوم الثلاثاء الماضي . أناس لا
نعرفهم ذبحوا أناساً نعرفهم ، وفعلوا ذلك بطّرب وازدراء » . ثم انهار وبكى .
هنا المحك : أمريكا في حالة حرب ضمة أناس لا تعرفهم ، لأنهم لا يظهرون كثيراً على شاشات
التلفزة . وقبل أن تشخص أو حتى تفهم طبيعة العدو ، سارعت الحكومة الأمريكية - في غمرة لهاثها
خلف الدعاية والبلاغة المخرجة - إلى تدبّر تحالف دولي ضمة الشرّ ، وعبات جيشها ، وقوّاتها الجوية ،
وبحريتها ، ووسائل إعلامها ، وألزمتهم بخوض المعركة .

المشكلة أنّه حين تذهب أمريكا إلى الحرب فإنها يمكن بالفعل أن تعود منها دون أن تخوضها . وإذا
لم تجد عدوّها فإنها تصنّعه كرمى للمواطنين الغاضبين في ديار الوطن . وحين تندلع الحرب فإنها تطوّر
زخمها الخاص ، ومنطقها ، وتبريرها ، ولسوف نفقد كلّ قدرة على رؤية السبب الذي جعلنا نخوضها
في الأساس . وما نشهده هنا هو استعراض القوة الأعظم في الكون ، وهي تلجأ بغضب وعصبية إلى

غريزة قديمة تحثها على خوض نوع جديد من الحرب. وفجأة، وحين يتصل الأمر بالدفاع عن نفسها، تبدو السفن الحربية الأمريكية، والصواريخ وطائرات الـ F-١٦ مثل أشياء شائعة راکدة. وفي سياق أداء وظيفتها الرادعة لم تعد ترسانة القنابل النووية تساوي قيمة وزنها في سوق الخردة. مشارط الورق وسكاكين الجيب والغضب البارد هي الأسلحة التي سوف تُخاض بها حروب القرن الجديد. الغضب هو مفتاح القفل. وهو ينزلق خافياً عبر حواجز الجمارك. إنه لا يظهر في عمليات تفتيش الحقائب. من الذي تحاربه أمريكا؟ في ٢٠ أيلول قال مكتب التحقيقات الفيدرالي إن لديه بعض الشكوك حول هوية المخاطفين. في اليوم ذاته قال الرئيس جورج بوش: «إننا نعلم تماماً من هم هؤلاء الناس، ومن هي الحكومات التي تدعمهم». وبدا أن الرئيس يعرف شيئاً لا تعرفه الـ FBI ولا الشعب الأمريكي. وفي خطابه يوم ٢٠ أيلول أمام الكونغرس أطلق الرئيس بوش على أعداء أمريكا اسم أعداء الحرية، وقال: «الأمريكيون يسألون، لماذا يكرهوننا؟ إنهم يكرهون حريتنا، حريتنا الدينية، حرية التعبير، حرية التصويت والتجمع والاختلاف بين بعضنا البعض». والناس هنا مطالبون بإجراء قفزي إيمان. الأولى هي الافتراض بأن «العدو» هو ما تقول حكومة الولايات المتحدة أنه العدو، حتى إذا لم تكن تملك الدليل الكافي الذي يدعم مزاعمها. والقفزة الثانية هي الافتراض بأن بواعث «العدو» هي ما تقول الولايات المتحدة إنها بواعثه، ولا دليل يدعم ذلك هنا أيضاً.

ولأسباب استراتيجية وعسكرية واقتصادية، من الحيوبي لحكومة الولايات المتحدة أن تقنع جمهورها بأن التزامه بالحرية والديمقراطية و«الأسلوب الأمريكي في العيش» تتعرض جميعها للهجوم. ومن السهل الإنشغال بالتوافه في مناخ الحزن والسخط والغضب الراهن. ومع ذلك، إذا صبح ما يُقال فإنه من المشروع التساؤل عن السبب في أن رموز هيمنة أمريكا الاقتصادية والعسكرية - مركز التجارة الدولي والبنكاغون - هي التي تم اختيارها كأهداف للهجمات؟ لماذا ليس تمثال الحرية؟ أيكون أن الغضب الجهنمي الذي قاد المهاجمين لا يضرب بجذوره في حرية أمريكا وديمقراطيتها، بل في سجل حكومة الولايات المتحدة بصدد التزامها ودعمها لأشياء معاكسة تماماً، أي للإرهاب العسكري والإقتصادي، للعصيان، للدكتاتورية العسكرية، للتعصب الديني وعمليات الإبادة الجماعية (خارج أمريكا)؟ لا بد أنه من الصعب على الأمريكيين العاديين، وهم يعيشون حال الفقد، أن يتطلّعوا إلى العالم بأعين مغرورة بالدموع، فيلاقون ما قد يبدو وكأنه قلة اكتراث. ليست هذه قلة اكتراث. إنها تنبؤ ليس أكثر. غياب للمفاجأة. الحكمة المتعبة التي تذكر بأن من يزرع سوف يحصد. ينبغي أن يعرف أفراد الشعب الأمريكي أنهم ليسوا موضوع الكراهية، بل سياسات حكومتهم. ولا يعقل أنهم يرتابون في أنهم أنفسهم - بموسيقيتهم الرائعين، بكتابتهم، بممثلاتهم، برياضيتهم المدهشين وسينماهم - موضع ترحاب في العالم بأسره. جميعنا تأثرنا بشجاعة ورشاقة عتال المطافئ ورجال الإنقاذ وموظفي المكاتب العادية في الأيام التي تلت الهجمات. ولسوف يكون من المؤسف أنه، بدل استخدام الحدث كفرصة لمحاولة فهم سبب يوم ١١ أيلول، سوف يستخدم الأمريكيون الفرصة لاغتصاب كامل أسى العالم، لكي يمارسوا وحدهم الحداد والإنعتاق.

ولعلّ العالم لن يتوصّل إلى معرفة الأسباب التي حقرت أولئك المخاطفين الذين قادوا الطائرات إلى

تلك الأبنية الأمريكية المحددة. أنهم لم يكونوا فتية باحثين عن المجد. لم يتركوا قصاصات انتحار، ولا رسائل سياسية، ولم تنسب أية منظمة مسؤولية الهجمات إلى نفسها. كل ما نعرفه أن إيمانهم بما كانوا يقومون به تجاوز غريزة البقاء الإنسانية الطبيعية، وتجاوز أية رغبة في أن يتم استذكارهم بعد الموت. كأنهم لم يكونوا قادرين على قياس حجم سخطهم بأي مقدار آخر أدنى من حاجاتهم. وما فعلوه فجر حفرة في العالم كما نعرفه. وفي غياب المعلومات سوف يلجأ الساسة والمعلقون السياسيون والكتاب (من أمثالي) إلى استثمار الفعل قياساً على سياسة كل منهم، وفق تأويلات كل منهم. وهذا التوقع، وهذا المناخ السياسي الذي جرت فيه الهجمات، لا يمكن إلا أن يكون أمراً طبيعياً.

لكن الحرب تخيم بظلالها. وكل ما يبقى للقول ينبغي أن يقال بسرعة. وقبل أن تنصّب أمريكا نفسها في أعلى التحالف الدولي ضد الشر، وقبل أن تدعو (وكره) البلدان على المشاركة النشطة في مهمة شبه إلهية ظلت تُدعى «العدالة اللانهائية» حتى جاء من يوضح أن هذه التسمية قد تشكل إهانة للمسلمين، المؤمنين بأن الله وحده مالك هذا النوع من العدالة، فاستبدلت التسمية بـ «الحرية الباقية»، قبل هذا كله تبدو بضعة توضيحات صغيرة مفيدة هنا. مثلاً، «العدالة اللانهائية/ الحرية الباقية» من أجل من؟ أهذه حرب أمريكا ضد التهريب في أمريكا أم ضد التهريب عموماً؟ ما الذي يجري الإنتقام له بالضبط؟ أهو الفقد المأساوي لـ ٧٠٠٠ نفس، وتقويض خمسة ملايين قدم مرتفع من المكاتب في مانهاتن، وتدمير قسم من البنتاغون، وفقدان بضعة مئات الآلاف من الوظائف، وإفلاس بعض شركات الطيران، وهبوط بورصة نيويورك؟ أم الأمر أكثر من هذا؟ في عام ١٩٩٦ سُئلت مادلين البرايت على شاشة إحدى أقنية التلفزة الوطنية، وكانت آنذاك وزيرة الخارجية، عن شعورها إزاء الحقيقة التي تقول إن ٥٠٠ ألف طفل عراقي ماتوا نتيجة الحصار الاقتصادي الذي تفرضه الولايات المتحدة. وأجابت بأن «الحيار صعب للغاية»، ولكن «بعد أخذ جميع الأشياء بعين الاعتبار، نعتقد أن الثمن مناسب». والبرايت لم تفقد وظيفتها بسبب هذا التصريح، وتابعت أسفارها في العالم ممثلة لآراء ومطامح حكومة الولايات المتحدة. أكثر من هذا، ما تزال العقوبات مفروضة على العراق، وما يزال الأطفال يواصلون الموت.

هنا نحن في لب المسألة إذاً. استيحاء التمييز بين «الحضارة» و«الوحشية»، بين «ذبح الناس الأبرياء» أو، إذا شئتم، «صدام الحضارات» و«الضرر المجاور». أمام تعقيد العدالة اللامحدودة وجبرها الحرون. كم نحتاج من الموتى العراقيين قبل أن يصبح العالم مكاناً أفضل؟ كم نحتاج من الموتى الأفغان مقابل كل قتيلى أمريكي؟ كم من القتلى النساء والأطفال مقابل كل قتيلى رجل؟ كم من القتلى «المجاهدين» مقابل كل استثمار مصرفي قتيلى؟ وإننا نقف مستمرين أمام شاشات التلفزة وهي تنقل لنا انطلاق عملية «الحرية الباقية». تحالف قوى العالم الأكثر جبروتاً ضد أفغانستان، أحد أفقر بلدان العالم وأكثرها تعرضاً لويلات الحرب (...)

وعملية «الحرية الباقية» تُشن ظاهرياً للحفاظ على «أسلوب الحياة الأمريكية». ولعلها سوف تنتهي بتدمير ذلك الأسلوب تماماً. وسوف تزرع المزيد من الغضب والتهريب على امتداد العالم. وبالنسبة إلى الناس العاديين في أمريكا سوف تعني الحياة في ظل قلق قاتل: هل سيكون ولدي آمناً

في المدرسة؟ هل سيكون في الأنفاق الأرضية غاز أعصاب؟ قنبلة في صالة السينما؟ هل يعود حبيبي هذا المساء؟ لقد صدرت تحذيرات حول حرب بيولوجية، وأوبئة، وأنشراكس ترشّه طائرات المبيدات الزراعية. وأن يُقضم المرء على دفعات صغيرة كلّ مرّة أمر قد يتضح أنه أسوأ من إبادة دفعة واحدة بفعل قنبلة نووية (...)

وبالنسبة إلى بلد تورط في الكثير من الحروب والأزمات، فإنّ الشعب الأمريكي كان محظوظاً حتى الآن. وضربات ١١ أيلول كانت الثانية فقط على الأرض الأمريكية طيلة قرن كامل، والأولى كانت بيرل هاربور. والإنقاذ لهذه الأخيرة اقتضى سير الولايات المتحدة في طريق طويل، لكنه انتهى إلى ناغازاكي وهيروشيما. وهذه المرّة يحبس العالم أنفاسه في انتظار الأحوال القادمة. ولقد قال أحدهم مؤخراً إنّه لو لم يكن هنالك أسامة بن لادن، لاخترعه الولايات المتحدة. غير أنّ أمريكا اخترعته بالفعل، بطريقة ما.

أرونداتي روي
٢٩ أيلول

إعداد وترجمة:
صبحي حديدي



هل نستطيع كتابة تاريخ فلسطين القديم؟

توماس تومسن

خضع تاريخ فلسطين، في الكتابات التاريخية الغربية، لاهتمام بالكتاب المقدس وأصول إسرائيل القديمة ويهودا. وحتى ما قبل ربع قرن، كُتب تاريخ عصر البرونز (٣٠٠٠-١٢٠٠ ق.م) من زاوية بدايات العبريين، وكنتمهيد لتاريخ إسرائيل.

لكن التبلور الواضح للهوية القومية الفلسطينية، منذ عام ١٩٦٧ بشكل خاص، في أعقاب الاحتلال الإسرائيلي للضفة الغربية وقطاع غزة، أدى إلى ظهور استقلالية أكبر في الكتابات التاريخية والأركيولوجية عن الدراسات التوراتية ومسألة الأصول اليهودية.

وقد ازدادت حدة وكثافة السجال حول طبيعة تاريخ فلسطين في عصر البرونز، وفي عصر الحديد، بشكل متصاعد وصل إلى درجة تمس مسألة الأصول، خاصة حول موضوعات الاستمرارية الدينية والإثنية. وفي هذا السياق ألقيت ظلال من الشك العميق على إمكانية كتابة تاريخ لإسرائيل استناداً إلى روايات التوراة، ووصل بعض المؤرخين إلى حد التشكيك، من حيث المبدأ، بإمكانية كتابة تاريخ من هذا النوع.

ولا يوازي ما تجابهه المناهج التاريخية من مصاعب تتعلق بقدرتنا على كتابة تاريخ لإسرائيل في عصر الحديد - بسبب وجود مصادر هذا الموضوع في الأدب التوراتي - سوى الوجه الأكثر علمانية للمسؤال نفسه: هل يمكن كتابة تاريخ لفلسطين، على فرض أن جذور هذا التاريخ توجد في مكان آخر غير التوراة؟

تتضح الطبيعة المتعددة لمشكلتنا التاريخية ما أن نبدأ بطرح أسئلة حول تاريخ هذه المنطقة في المصادر الأركيولوجية والتاريخية. مشاكل وصف الجماعات السكانية في فلسطين منذ العام ١٢٠٠ ق.م، ليس في المناطق الجبلية، التي شكّلت مراكز لمملكتي إسرائيل ويهودا في وقت لاحق، ولكن في مناطق أخرى، أيضاً، تقع ضمن حدود فلسطين الكبرى، وهي مشاكل يجري تحميلها أكثر مما تحتل

بمقارنات عصور لاحقة حول الاصول الإثنية للسكان.

إن الأدوار المتنافسة تاريخيا للمساميرين واليهود في العهد الفارسي المتأخر والعهد الهيليني لا تلهينا عن تاريخ المنطقة ككل في عصر الحديد وحسب، بل تزيد من صعوبة تفسيرنا للمعرفة التاريخية التي نملكها عن هذه الفترة المبكرة حتى عندما تنتسب مباشرة إلى مدن السامرة والقدس. ومن أجل توضيح تلك العقبات، سأحدد بعض المشاكل التاريخية المحيطة بتعريف الأصل الإثني للإسرائيليين القدماء، وكيف تأثروا بالتطورات الفكرية للإمبراطوريتين الآشورية والفارسية، وتأثيرهم على تبلور المرويات التوراتية. وأرجو، بهذه الطريقة، إعادة طرح موضوع كتابة تاريخ لفلسطين، يشكل تاريخ إسرائيل جزءا منه [وليس الكل].

ياخذنا نقل بؤرة تاريخ فلسطين في عصر الحديد، بمعزل عن الكتاب المقدس باعتباره قصة منبت اليهودية والمسيحية، بعيدا عما كان من حيث الجوهر مهمة لاهوتية لخلق هوية معينة. وفي النظر إلى ماضي فلسطين المبكر كتاريخ لمنطقة جغرافية بعينها في سياق تاريخ العالم، ما يبدد استمرارية الرواية التاريخية التي فهمنا منها لفترة طويلة مستقبل فلسطين في تاريخ نشوء الديانات [وليس التاريخ نفسه].

بهذه الطريقة نوضح مسألة ملكية التاريخ بتصورات سريعة تقدم مسارات بديلة. وبينما يمكن للاهتمامات المعاصرة طرح سياقات جديدة مختلفة في تواريخ فلسطين ما قبل الدياسبورا، وما قبل المسيحية، وما قبل الإسلام، أريد البقاء في حدود عصر الحديد للكلام عن فلسطين ما قبل التوراتية، على الأقل لتحقيق قدر من استقلالية العصور الغابرة عما آل إليه وضعها في وقت لاحق، وعن تاريخنا القريب.

لا أفعل ذلك للتخلي عن دور التاريخ كحكاية عن الأصول، بل أود التركيز على ذلك أكثر، فقد أتمكن بصورة أوضح من تحديد الدور الذي لعبته فلسطين عصر الحديد في تاريخ العالم، بدلا من الكلام عن أدوار إشكالية تخدم أغراضا سياسية حديثة.

تكمن المسألة الأولى التي تستدعي الاهتمام النقدي في وصفنا لعدد كبير من المستوطنات الجديدة التي تطورت نتيجة لانهايار بلدات عصر البرونز، والتجارة الدولية، التي تعززت بفضل سيطرة مصر. على المنطقة في حدود العام ١٣٠٠ ق.م.

شغل اهتمامنا كمؤرخين ما إذا كان تاريخنا يتفق مع التوراة إلى حد أننا قرأنا التوراة بطريقة ساذجة، لاختيار المعلومات الأركيولوجية المتوفرة لدينا، حتى ونحن نحاول تفسيرها بطريقة نقدية. هكذا، ورغم أننا نتفق بشكل عام أن المستوطنات الجديدة في المناطق المرتفعة كانت نتيجة هجرة داخلية من المناطق المنخفضة، إلا أننا حصرنّا أنفسنا في المستوطنات الواقعة في المنطقة بين جنين ورام الله. أتاح لنا هذا الأمر إعادة تكييف حكايتنا حول أصول إسرائيل، لكنه أغرانا، أيضا، بالحفاظ على معظم تلك الحكاية بقدر ما نستطيع.

هل نستطيع إعادة التركيز على تاريخ لفلسطين بينما تهدر الطاقات في سجلات حول الاصول العرقية للإسرائيليين القدماء، في المناطق المرتفعة، خلال القرون الثلاثة السابقة لظهور دولة «بيت

تومسن: هل نستطيع كتابة تاريخ فلسطين القديم؟

حمري «إسرائيل» ومركزها السامرة، من ناحية، وهل لدينا أسباب كافية للكلام عن القدس كمدينة في القرن العاشر [ق م.]، وهل ثمة ما يبرر الكلام عن «المملكة المتحدة» لشاؤول وداود وسليمان، حسب المعارف التوراتية. لا أعتقد أن السجلات كانت مفيدة لكتابة التاريخ، لأن الأسئلة تكمن في مكان آخر.

كانت هناك مستوطنات جديدة بدأت في الظهور منذ نهاية عصر البرونز المتأخر - خاصة في السهل الساحلي - وكذلك في الجزء المبكر من عصر الحديد. وقد انتشرت على نطاق واسع على امتداد الجليلين الأعلى والأسفل، في مرج بن عامر، في وادي الأردن وبيسان، في النقب الشمالي، وفي كل هضبة شرقي الأردن. وما أن ندرك بصورة كافية، الحجم الكبير لتلك المستوطنات، وطبيعة توزيع السكان في فلسطين، يصبح التساؤل حول الهوية والأصول العرقية أكثر بساطة.

طالما يمكن التعرف على سكان المستوطنات الجديدة كمواطنين أصليين في فلسطين الكبرى، ينتسبون إلى الاقتصادات الرعوية والزراعية لبلدات عصر البرونز المبكر، ليس للجماعات العرقية الجديدة من دور تلعبه في وصفنا لذلك الاستيطان المبكر. وإذا افترضنا أن جماعات إثنية جديدة تبلورت في فلسطين عصر الحديد، فهي بالضرورة نتاج لتطورات لاحقة.

فقط، في مستوطنات الساحل ومناطق أودية وسط البلاد، توجد دلائل على وجود قادمين جدد، في نصوص تمكننا من العودة بنسبهم المباشر إلى مصر وساحل الأناضول وبحر إيجة. وفي المناطق الحاذية للسهب الجنوبية والشرقية، فإن الانتساب إلى العرب، والرعاة الأوائل من السهب السورية، يجب وضعه بعين الاعتبار، أيضا.

وكما ظهرت دلائل على وجود قادمين إلى فلسطين يظهر ما يفيد الاندماج مع السكان المحليين. إن النقاش بشأن الفلسطينيين philistine، وحتى العرب، ككيانات إثنية في فلسطين خلال هذه الفترة المبكرة يعاني من التسرع، وينطوي على مفارقات.

صحيح أن الاسم التوراتي «philistine» يرجع من حيث الأصل إلى الاسم المصري «peleset»، وهو اسم يستخدم لوصف عصابات من البحارة الذين هاجموا الدلتا المصرية في القرن الثالث عشر (ق م.). لكن جذر الاسم يتخذ معان مختلفة مع مرور الزمن، فقد استخدمه الآشوريون في صيغة «palashtu» كتعبير جغرافي عام لوصف منطقة جنوبي فلسطين. وفي وقت لاحق، استخدمه المؤرخ الإغريقي هيرود، وبعد ذلك استخدمه الرومان في صيغة «palaestina» التي تصف في العادة سوريا الجنوبية كلها.

وفي حين أن وجود مجموعة إثنية محددة من الفلسطينيين بعيد الاحتمال، بحكم ظهور العديد من الجماعات من بحر إيجة والأناضول، على الساحل الفلسطيني، مثل «tjekker» و «denyen»، فإن القصص الملحمية اللاحقة في التوراة عن شمشون، وشاؤول، وداود، هي التي صورت الفلسطينيين «كشعب» مميز يعيش على امتداد الساحل الجنوبي.

وبالقدر نفسه، فإن الاسم «إسرائيل» على النقش المصري الشهير للفرعون مرتباج في نهاية القرن الثالث عشر (ق م.) لا يشير إلى جماعة إثنية معينة وسط جماعات إثنية أخرى مميزة في فلسطين،

حتى وإن استخدم النص العلامة الهيروغليفية الدالة على «شعب» في كتابة الاسم. ولعل الأكثر إثارة للاهتمام أن النص يزودنا بأقدم استخدام معروف لبطريك هو «إسرائيل» كمجاز أدبي يدل على الشخصية الحامية لكل سكان فلسطين. وفي هذا الأمر تشابه مذهل مع الطريقة التي تغير بها اسم يعقوب التوراتي ليصبح «إسرائيل» ليتسنى له ولأبنائه تمثيل ١٢ قبيلة تمثل كل فلسطين. يقرن اسم إسرائيل في قصيدة النقش المصري مع المرأة حورو (تجسيد الأرض) كإرملة له. يقول النص «انقطعت بذرة إسرائيل» ويأخذ الفرعون، باعتباره الزوج الجديد لحورو وحاميها، الأرض كعروس له. أما الدور العائلي الذي يقوم به الأبناء فيمنح للبلدات التي يدعي مرئيتاح حمايتها: غزة، عسقلان، غيزر وينوعام. في هذا النص أول إشارة إلى اسم إسرائيل في التاريخ، وقد حضر الاسم كموتيف في حكاية.

ربما جاء الاسم نفسه من اسم منطقة أشر في عصر البرونز المتأخر (ورد كاسم لمنطقة في فلسطين، و«ابن إسرائيل» في التوراة) وقد يكون نوعا من التلاعب بكلمات القصيدة، ربما «انقطعت بذرة إسرائيل» - إشارة إلى وادي مرج بن عامر الخصيب في فلسطين.

لا يظهر في المستوطنات البشرية الكثيرة الجديدة القروية / الرعوية في عصر الحديد الأول ما يدل على انتشار سكانها كشعوب في فلسطين ما قبل القرن العاشر (ق.م) ولا يتم تنظيم المستوطنات البشرية حول بلدات أكبر إلا في سياق القرن العاشر في الأراضي المنخفضة والسهلية. ورغم ظهور البلدات الكبيرة جبيل وصيدا وأرود على الساحل اللبناني منذ أوائل القرن الثاني عشر في النصوص الآشورية، لا تظهر بلدات المناطق المنخفضة مثل بيسان ومجدو وتناخ، وبلدات التلال الجبلية جيبون ورحوب وإيالون، كمراكز سياسية تمارس دورا يعتد به إلا بداية من القرن العاشر مع حملة شيشنق الأول المصرية.

كذلك، لا تتزايد الدلائل في النصوص الآشورية، إلا بداية من القرن التاسع، وأواسط القرن الثامن، حول تنظيم فلسطين في مدن صغيرة تشكل مناطق سياسية مستقرة، مثل آرام، إسرائيل، بيت - أمون، موآب، إدم، ويهودا، تشكل تحالفات عسكرية واقتصادية مع المراكز التقليدية في المناطق المنخفضة مثل جبيل وصيدا وعسقلان وغزة.

ويمكن، فقط، في هذه الفترة أن نتحدث للمرة الأولى عن تشكيلات «إثنية» أو «قومية» تميزها مناطق جغرافية خاصة بها، ولديها أسماء مثل إدم وموآب وأمون وأرام، وكذلك إسرائيل، وحتى يهودا، مع أواسط القرن التاسع أو أواسط القرن الثامن. كانت المستوطنات البشرية في كل واحدة من تلك المناطق قد ارتبطت بصورة متواصلة من ناحية اقتصادية، لذلك أصبح تطوير هويات سياسية مشتركة مسألة ممكنة.

ومع ذلك، حتى مع وجود وضع كهذا، ثمة مشكلات تجعلنا نتردد في منح أسماء من هذا النوع دلالة الجماعة الإثنية الحصرية والمتماكة. فالبنية السياسية السائدة في ذلك الزمن، بنية الحامي - التابع، التي تحرك المنطقة والدولة في تراتبية علاقات الولاء الشخصية، والتي يعبر عنها في مجازات العائلة، تنعكس في أسماء ثلاث من الدول الجديدة: بيت أمون، بيت حومري (إسرائيل) وربما بيت

تومسن: هل نستطيع كتابة تاريخ فلسطين القديم؟

دود. (القدس - أو يهودا)، حيث المنتسب إلى أمون أو إسرائيلي أو يهودا ينتسب إلى جماعة كهذه ليس بفعل الميلاد، ولكن بفعل الولاء الشخصي للملك.

وبينما ينسجم الارتباط بالهبة حامية معينة مع تلك التقسيمات السياسية (شيموش لموآب، حدد لآرام، يهوذا لإسرائيل، وقصص لإدوم) تبدو الديانة أيضاً مرتبطة في المقام الأول بالولاء السياسي الذي يديه حاكم معين تجاه إلهه الحامي، أكبر مما هي مرتبطة بما يمكن تسميته دين الشعب.

ومع أن اللغات في المنطقة شديدة الصلة ببعضها إلا أن التعرف على التمايز بين اللهجات مسألة مفيدة. على سبيل المثال، يمكن تمييز لغة «كنعانية مركزية» من خلال تداخل اللهجات العديدة للإسرائيليين القدماء مع الفينيقية، حيث تبدو لهجة يهودا أقرب بكثير إلى ما يدعى «كنعانية الأطراف»، وحيث نجد نقوش يهودا أقرب إلى لهجات الأطراف الآمونية والمؤابية منها إلى لهجة الإسرائيليين القدماء.

أصبحت التمايزات الجهوية في طبيعة أقدم مستوطنات عصر الحديد واضحة منذ بداية القرن الثاني عشر، مما يمكننا من التمييز بين مستوطنات الجليل ومستوطنات الساحل، ومرج بن عامر، والمنطقة المرتفعة في وسط البلاد، وشمال النقب، وشرقي الأردن.

ترغماً هذه الاختلافات على رؤية الفصل الجغرافي لسكان فلسطين كعلامة مهمة على ظهور شعوب مختلفة، لكل تاريخ تطوره الخاص. سكان تلال يهودا، حيث لم تظهر مستوطنات بشرية إلا في وقت متأخر جداً عن مناطق شمالي القدس، وحيث ارتبطت مع تحوال الرعاة في القرنين الحادي عشر والعاشر، لديهم تاريخ تطور يختلف تماماً عن تاريخ تطور التلال الوسطى في إسرائيل.

كان لمستوطنة يهودا من ناحية أخرى علاقة تكافل طبيعية مع الرعاة على امتداد الأطراف الجنوبية لفلسطين، كما كان الشأن بالنسبة لبلدات النقب بئر السبع، وخربة المشت، وتل جمعة. علاوة على ذلك، كانت البلدات الرئيسية الأولى في تلال يهودا الخليل، وخربة ربود، ولاخيش، ولا تظهر هيمنة القدس على المنطقة إلا في فترة بعيدة لاحقة.

نحن نعرف القليل عن قدس القرن العاشر، ليس لدينا سوى بقايا دعامات [في جدار] يرجع تاريخها بلا شك إلى تلك الفترة. كانت القدس على امتداد القرن التاسع، وربما معظم الثامن، بلدة صغيرة على مدخل وادي المصرة. وقطع مع دخول المصالح الآشورية إلى منطقة جنوبي فلسطين في وقت متأخر من القرن الثامن، تصبح القدس بلدة ذات شأن تسيطر على منطقة التلال جنوبي فلسطين. في القرن التاسع، عندما تبدأ آشور بتوسيع نفوذها في المشرق الجنوبي، يصبح لدينا بعض المدن الجهوية الصغيرة في فلسطين، التي بلورت بدورها جماعات مختلفة، يمكن تمييزها بواسطة تواريخها المختلفة، ولهجاتها، وحدودها الجغرافية، لكل منها ولاعات سياسية ودينية متنافسة.

يمكن العثور على النماذج الأولى لهذا النوع من التنافس الجهوي، قبل التوسع الآشوري، في عصر الحديد الأول، مع التأثير الفينيقي الملحوظ على إنتاج الزيتون في مستوطنات الجليل الغربي خلافاً لما كان عليه الأمر في مستوطنات أخرى في الجنوب. وقد خلق موضوع السيطرة السياسية على وادي مرج بن عامر وبيسان في القرن التاسع، منافسة طويلة لم تحسم بسرعة بين صور ودمشق والسامرة.

ومن نقش ميشا في الأردن العائد إلى أواسط القرن التاسع، نعلم عن صراع بين السامرة وموآب على منطقة مادبا وجبل نبو. من المتوقع أن تؤدي صراعات كهذه إلى تعزيز الهوية الإثنية في مناطق الصراع المركزية، إلى جانب قيامها بنشر هذه الهوية على الأطراف.

وبالقدر نفسه، عندما دخل الآشوريون للمنطقة للمرة الأولى، أضعفت الضغوطات السياسية لحلق معارضة لجيوش الملك العظيم [ملك آشور] المنافسة المحلية، وبالتالي التمايزات الدينية - الإثنية. كانت إسرائيل (بيت حومري) في تلك الفترة بلا شك أكبر قوة في المناطق المرتفعة. وعلى العكس كانت هضاب يهودا مأهولة بعدد قليل من السكان، فقيرة نسبياً ومن الواضح أنها لم تكن ذات مركز موحد. ولو كانت القدس، وليس لاختيش، قد سيطرت على تلال يهودا في القرنين العاشر والتاسع. والدليل على هذا الأمر محدود جداً. فقد فعلت ذلك كإقطاعية صغيرة تهيمن عليها سامرة إسرائيل من ناحية اقتصادية. إن الخضوع الديني المشترك لحماية الإله يهوه - الذي تدخل في نطاقه منطقة سيمير أيضاً، ذات الصلة الوثيقة بأدوم - يمثل الدلالة التوحيدية الوحيدة التي يمكن التحقق منها تاريخياً.

في سياق القرن الثامن، استوعبت الإمبراطورية الآشورية أولاً آرام ثم إسرائيل، مع عاصمتيهما في دمشق والسامرة، واتجهت لتوسيع نفوذها في مدن الساحل في فينيقيا وفلسطين، وقد عانى الجزء الشمالي في فلسطين من السياسة التوسعية التي مارست الطرد الجماعي للسكان، بما في ذلك تهجير أعداد كبيرة منهم خارج فلسطين، وجلب أعداد كبيرة من الخارج إلى فلسطين. كان مصير قيادة المجتمع إما الخضوع لآشور، أو الطرد: أخذ الشباب إلى الخدمة العسكرية، ونقل العمال المهرة إلى المدن الآشورية. وحدث في بعض الأحيان اقتلاع قرى وبلدات بأكملها وتوطين سكانها في مناطق بعيدة من الإمبراطورية، بينما جلب سكان غيرهم من مناطق بعيدة تصل حتى أفغانستان وجزيرة العرب. خضع الحكم المحلي والإشراف على السكان الأصليين للإدارة الجهرية للإمبراطورية. لذلك تغير المجتمع المحلي، جرى تبديد الاستقلال السياسي والولاء الإثني عن قصد وتديرهما في العديد من عمليات الطرد المتلاحقة، وبدلاً من تلك الولاعات خلق مواطنو الإمبراطورية. كان الغرض من تلك العمليات الاجتماعية التجريبية السيطرة على المجتمع والعمل على دمجها، وليس تدميره. في الفترة التالية لسقوط السامرة في العام ٧٢٢، ثمة دلالة أركيولوجية كبيرة على وجود استمرارية ثقافية واقتصادية لسكان ما كان دولة إسرائيل. ومن الواضح أن بلدة السامرة نفسها استمرت في لعب دورها في السيطرة على منطقة شمالي فلسطين، ولكن من خلال الإمبراطورية الآشورية.

ورغم وجود الحاجة لكتابة تاريخ شمالي فلسطين بعد العام ٧٢٢ (ق.م) - الذي جرى طمسه من جانب دراسات غربية خضعت لنفوذ التوراة في كتابة التاريخ - يجب ألا ننسى أن المناطق المرتفعة والأودية المركزية في شمالي فلسطين استمرت في إعالة القسم الأكبر من سكان فلسطين خلال كل فترة الإمبراطورية تحت حكم الآشوريين، والبابليين، والفرس، والإدارة الإغريقية، على امتداد فترة تزيد عن خمسة قرون، قبل ثورة الهاسمونيين في القدس ضد السلالة في العهد الهيليني.

تومسن: هل نستطيع كتابة تاريخ فلسطين القديم؟

وبما أن القصة التوراتية عن السامرة ودمار القدس كُتبت من وجهة نظر عن دور القدس، جرت صياغتها في فترة لاحقة، يجدر بنا فهم دور الجنوب في تلك النظرة. فلم تنل إسرائيل ولا السامرة، كمنطقتين فاعلتين في الإمبراطورية الآشورية، اهتمام الكتاب اللاحقين الذين ركزوا أنظارهم على القدس.

فقد جرى تجاهل المطرودين في زمن الآشوريين، من مناطق مختلفة في فلسطين، من إسرائيل، من مرج بن عامر، من الجليل، وفينيقيا ومن منطقة الساحل وصولاً في الجنوب، إلى غزة، وحتى الذين طردهم سحاريب عندما دمر لاخيش، وأولئك الذين رحلهم من قرى يهودا عام ٧٠١: لم نجد مصائر أولئك الناس أدنى اهتمام في القرون اللاحقة، في القصة اللاهوتية التي تروىها التوراة عن القدس وإلهها.

تم شطب أولئك الناس من هذه القصة، واختفوا من التاريخ. وخلال ما يزيد عن خمسة قرون تلت سقوط السامرة، تصمت التوراة عن وجود الجزء الأكبر من سكان فلسطين، حتى بعدما واصلوا إيقاع الحياة مرة أخرى، رغم الحروب، في بلداتهم، وفي مزارعهم، في فلسطين.

تاريخهم مطمور، لأن المؤرخين نسجوا على منوال صمت القصة التوراتية، رغم وفرة الدلائل الأركيولوجية والكتابية التي تملكها في الوقت الحاضر، والتي تسمح لنا بكتابة تاريخهم. لذلك يجب على المؤرخ النقدي طرح سؤال طرحه كيث وايتلام من قبل: لماذا نسجنا على منوال ذلك الصمت؟

لا أميل إلى الكلام عن مؤامرات صهيونية، أو اتباع أي نوع من نظرية المؤامرة، لتفسير أسباب خطيئة الكسل المميتة لدى المؤرخين. أعتقد أنه من السهل بالنسبة للمعلمين تكرار الأشياء التي تعلموها أكثر من أي شيء آخر. تعلمنا الصمت من أساتذتنا وذلك ما نطلبه من تلاميذنا. فعندنا يعاني الإنسان من الكسل يكف عن نقاش نظريات عن الشر.

تبدأ فكرة وايتلام حول إسكات التاريخ مع الحكاية التوراتية. وكما لا يفهم هذا الأمر بصورة خاطئة أيضاً، يجب الوضع بعين الاعتبار أن كاتب الحكاية التوراتية عاش وكتب حكاية تدمير القدس في ماض بعيد، وكان دمار ذلك الماضي قد اكتمل تقريباً. تجاهل كاتب الحكاية التوراتية عدم انقطاع الصلة التاريخية لمنطقة شمالي إسرائيل مع الماضي، وتجاهل معها اللغة والعادات والذكريات والتقاليد، التي استمرت السامرة في الحفاظ عليها عبر قرون بعد فقدان استقلالها السياسي.

تجاهل ذلك لأنه غير مقتنع بذلك الميل لتأكيد الاستمرارية أولاً، ولأن تلك الاستمرارية لا تنسجم مع الدور الذي تلعبه السامرة في حكاياته التوراتية ثانياً. تُستحضر جميع مسارات التواصل في التوراة من المستقبل [وليس الماضي] وترجع إلى إسرائيل القديمة، فقط باعتبارها موضوعاً مفردة، في سياق دراما تاريخية تتمحور حول القدس. ومن الضروري لخلق توازن في قصة للقدس هذه أن تلعب أنسمة وسكانها دوراً يمجسد العقاب في الماضي، ودلالة لا تخطئها العين على الدمار الذي سيحل بالقدس. لعبت السامرة الدور التراجيدي للام راحيل، التي تنتحب على ابنائها الذين قضوا، بينما لعبت القدس دور الزانية. تلك التي أحبها يهوه بقوة لكنها بلا مبالاة وإدراك للعواقب تعرض جمالها

ونعمتها على عشيقها في بابل.

حكاية قدس الماضي هذه، وكتبتها في أواخر العهد الفارسي، أو أوائل العصر الهيليني، تصور القدس كشخصية صالحة، قدس «البقية الثابتة» التي تعلمت من الماضي، والمليئة بتقوى ستغيرها في المستقبل. هذا هو السياق المفيد لعنى الحكاية البطولية لقدس القرن الثامن في عهد الملك حزقيا، الجزء الأخير الباقي والهش من ماضٍ مجيد، تقاوم كفر الملك الآشوري سنحاريب بدموع ذليلة وثقة ساذجة بيهوه.

إنها قصة تنتهي بالدمار، مع ساعات الفجر الأولى، الذي لحق بأعظم جيوش الأرض - ١٨٥ ألفاً من الجنود أصابهم يهوه بالطاعون. إن السياق الذي يمكن فهم هذه الحكاية من خلاله ليس العام ٧٠١ ق.م، بل قدس المستقبل التي تنتظر التحقق. لا يروي النبي إشعيا حكاية متصلة من سقوط السامرة حتى سقوط القدس، بل يوضع حكايته في مقاومة حزقيا للآشوريين بصورة درامية، قبل الشروع في نشيده الكبير عن العودة.

نشيد يركز ذلك السفر على رحمة يهوه، التي ستضع حداً لوجود القدس في المنفى البابلي بعد قرابة قرنين في المستقبل. ويهوه هو الذي يقول ذلك المقطع الغنائي لشعبه «عزّوا، عزّوا شعبي، يقول إليهم، طيّبوا قلب أورشليم، نادوها بأن جهادها قد كمل، وأن إثمها قد غُفي عنه».

في هذا السياق، تتجلى حكاية حزقيا كقصة نموذجية تجسد الرحمة الإلهية، إنها قصة ما كان يمكن أن يكون. بعد تدمير جيشه على يد يهوه، ينسحب سنحاريب ويعود إلى نينوى ليصلي لإله آشور في معبده. كما صلى حزقيا ليهوه في المعبد في القدس - وكما يحدث في مسرحية إغريقية فإن الرجل الكبير الذي سحر من الإله يلقي المصير المناسب: الصلاة لإله لا يشفع والموت غيلة على يد ابنه في المعبد. (إشعيا ٣٧، ٣٥ - ٣٨).

بعد ذلك ينتقل المشهد إلى القدس، ويوضع في حالة من التضاد لتعميق معناه. فسنحاريب ليس هو المريض، بل حزقيا الذي يشرف على الموت - وعلى غرار سنحاريب، يتوجه بصلاة ذليلة إلى يهوه، يسمع يهوه صلاته، ويرى دموعه، ويمنحه خمسة عشر عاماً إضافية من الحياة. وكدليل أمام الجمهور أن يهوه إله تمنح وعوده القوة، يشير إلى نفسه كسيد للتاريخ. يعيد خاتمة حزقيا إلى الوراثة، وينتهي النشيد عندما يقوم حزقيا بغناء الرثاء الذي استدر عطف يهوه.

كان من الممكن أن يكون الماضي على نحو مغاير، هذا ما يدعيه لاهوت إشعيا. فرغم أننا لا نستطيع تغيير الماضي، بل العيش بكيفية ثابتة، إلا أن يهوه إله يملك سلطة على الماضي، مثل الشمس في سماء جليون والقمر في وادي المصرة، لم تتوقف شمس حزقيا فحسب، بل عادت إلى الوراثة، خمسة عشر عاماً أعطيت لحزقيا للعيش مرة أخرى. والدرس المستفاد من الحكاية يهم الأجيال القادمة في المستقبل.

في المشهد الأخير من الحكاية يضع إشعيا حزقيا في الميزان الإنساني. فما أن يصبح في منأى عن الخطر، حتى يستقبل مبعوثاً من المستقبل. يأتي البابليون ويطلعون على جمال القدس وثروتها، مفارقة قيامة تتلاعب بقلب حزقيا، وثقته بالقوى الكبرى للإمبراطورية، باعتبارها الستارة الأخيرة

تومسن: هل نستطيع كتابة تاريخ فلسطين القديم؟

المسئلة على توقع ما سيصيب القدس من دمار.

إنه المشهد الذي يأتي مباشرة قبل إنشاد يهوه لنشيد العزاء، الذي ينهي نفي القدس في العهد الفارسي، والذي يتيح لإشعيا القول، إن يهوه، باعتباره رب التاريخ، يحو الماضي. تُستحضر الرحمة الإلهية عبر مجازات راديكالية، فليست الآثام وحدها هي القابلة للمغفرة، بل يمكن تغيير الماضي نفسه. والسامرة التي لم تعد تتكرر بعد الآن في القدس الكافرة المرسلة إلى المنفى البابلي، تصبح إسرائيل الجديدة، التي تنتظر خلقها لتغابر مع الماضي باعتبارها بقيته الصالحة.

يجري دمج حكاية إشعيا في قصص ملوك إسرائيل (الملوك ٢، ١٨-٢٠) في وقت كانت فيه السامرة قد دمرت، وتنعطف الحكاية ليربط مصير القدس بمصير السامرة تعيد الحكاية إلى أذهان القراء أن القدس، مثلها مثل السامرة، ليس لها من معنى خاص في عين الله. حتى في سدرم وجدت عائلة لوط الصالحة، أما في القدس فلا يمكن العثور على صالح واحد.

ولأنها كذلك، مجرد مدينة كغيرها من المدن يسكنها أشخاص عاديون، سرعان ما تستسقط القدس، أكثر من سدرم، في هاوية الحراب، عندما يحل عليهما غضب الله. ومع ذلك اللهجة الأخلاقية القاطعة في الحكاية إشكالية، حيث يحاول هذا الكاتب أيضا، عرض حكاية الحكم الإلهي هذه، باعتبارها مشيئة إله الرحمة. في البداية يجب طمس قدس الأزمنة الغابرة، ويجب رفض الماضي. لا يكفي أن السامرة وشعبها كفا عن الوجود، بل يجب قطع علاقة القدس نفسها بالماضي، إذا كان المراد لها خلافة دور السامرة في صورة إسرائيل جديدة. وبما أن المعاناة تقود إلى الفهم، ينطوي المنفى على وعد الرحمة الإلهية. هذه هي صورة الناجين من الأسر، العودة بعد التكفير عن خطاياهم. عودتهم قدر محتوم، باعتبارهم إسرائيل جديدة ومؤمنة.

يُطرد السكان كلهم ثلاث مرات إلى المنفى، ومع ذلك، يهرب من تبقى منهم إلى مصر. لم تعد عظمة قدس الماضي قائمة في هذه الحكاية. بقية صغيرة تعيش سجيئة مع «ملكها» في بابل، بينما تسدل الستارة على الماضي. تردد القدس الفارغة هذه رؤيا النبي إرميا عن قدس جاهلة تعيش في سديم ما قبل الخلق. المدينة نهضت ثم تحولت إلى صحراء، إلى عالم قبل الخلق: عالم بلا شكل، فارغ، سماء بلا ضوء، بينما الجبال ترتعد والمرتفعات تهتز. لا وجود هناك للبشر، هربت طيور السماء (إرميا ٤، ٢٣-٢٦) تنتزع أسطورة «الأرض الفارغة» هذه القدس من ماضيها التاريخي، وتطرد مستقبلها مع المنفيين في بابل. ينتظر القارئ عودة البقية الثابتة في حكايات نحميا وعزرا الموضوعة في العهد الفارسي. قصة لا تنتهي، يشرع فيها الأثنان ببناء مدينة ومعبد، كخادمين مخلصين للرب. خلق كتاب التوراة، خلافا للسامريين-الذين يملكون تقاليد مستمرة مع مملكة إسرائيل في عصر الحديد- ذلك الماضي المرفوض لإظهار قوة المستقبل للمثالي، الذي لم يحضر بعد. وفي حين جرى تجاهل الاستمرارية التاريخية للسامرة بعد ٧٢٢، من جانب كتّاب التوراة، لصالح قصة مغايرة، لم تكن للماضي عموما قيمة عليا، فقد أهمل تاريخ القدس، وتاريخ يهودا بعد سقوطهما تحت الوصاية البابلية عام ٥٨٧، رغم أن شواهدنا الأركيولوجية تنفي «أسطورة الأرض الفارغة» كسجل تاريخي للماضي القدس ويهودا.

إن أشكال التواصل التاريخية والثقافية متوفرة، وتقدم أرضية لتاريخ فلسطين ليس في القرن السادس وحسب، بل هي أساسية لفهم العهد الفارسي، أيضا. ونحن لا نملك شواهد على عودة منظمة للناس من منطقة ما بين النهرين إلى القدس في مطلع العهد الفارسي. كانت هناك أشكال لعودة ساميين من منطقة ما بين النهرين، ولكن هناك شواهد واضحة على وجود استمرارية بين ثقافة يهودا في عصر الحديد وثقافة العهد الفارسي.

إن طمس تاريخ السامرة بعد العام ٧٢٢، وتاريخ القدس بعد العام ٥٨٧، لصالح ترخنة حكايات التوراة، ينطوي على صمت ملموس في كتابة تاريخ مناطق أخرى في فلسطين، خاصة في الجليل، والساحل وشرقي الأردن. بدلا من [التساؤل حول مبرر الصمت] اقتفى المؤرخون أثر الرواية التوراتية لإعادة بناء بدايات مقاطعة يهودا الصغيرة، في قدس أعيد بناؤها. وقد أدى هذا التشويش في المنهج إلى اضطراب كبير في الجهود التي بذلها باحثون في الدراسات التوراتية، لتحديد أصوات النصوص في قدس «جديدة» وما «بعد المنفى» اتخذوا منها سياقاً تاريخياً لأبحاثهم.

هذا الاضطراب في المنظور التاريخي للمؤرخ منتشر في الوقت الحاضر، ويحتاج إلى حل إذا كنا نريد التقدم. إلى أي حد يكون قبول أسفار موسى الخمسة في قدس «ما بعد المنفى» وجهة نظر نقدية في زعمها الحلول محل السامرة، باعتبارها «إسرائيل الجديدة» يدعي السامريون الأمر نفسه في تأكيدهم على الاستمرارية التاريخية مع ماضيها.

ولكن هل أي من الادعائين تاريخي، وهل السياقات التاريخية التي يؤكدانها مشروعة؟ علينا التحلي بالحيلة عند تحديد الرؤى البيوتربية حول تأسيس «قدس جديدة» على يد العائدين من المنفى، كما جرى تصويرها في أسفار عزرا ونحميا، كأنها كانت سياقات تاريخية، وليس مواصلة لعالم التوراة القصصي. على الأقل سفر عزرا يواصل القصة التي لا تنتهي عن بشر يعانون من خلل ويبحثون عن الصلاح، وينهي القصة بقدس عزرا «الجديدة الشجاعة». هذا ليس تاريخاً بل مجرد درس في الأخلاق. حكاية نحميا تقوم على «أسطورة الأرض الفارغة» إلى جانب تنويع لحكاية عزرا. وإذا وضعنا فترة حكم الهاسمونيين القصيرة جدا في العهد الهيليني جانبا، لم يتمكن شعب أو جماعة من تحقيق السلطة السياسية والسيطرة على إنتاج تقاليده بنجاح في فلسطين. ويصل هذا الأمر إلى حد أن الهاسمونيين لعبوا دورا داخل هذا التقليد المعقد، إلا أنهم لم يسيطروا عليه بالكامل، ولم يحظوا بالقبول الكامل فيه. وكما ذكرت في محاضرة ألقيتها في عمان عام ١٩٩٦، تعني اليهودية أشياء مختلفة خلال الفترة الهيلينية، ومن الصعب المساواة بينها وبين «إثنية يهودية».

ومن الأفضل بكثير وصف اليهودية كديانة، أو فلسفة، وربما بصورة أشمل كنزعة فكرية، تعكس الحياة الفكرية لشعوب وجماعات مختلفة في فلسطين في زمن محدد. في الفهم الذاتي لكتابتها القدامي، تنمهي اليهودية مع كل فلسطين إلى حد خلقت معه رواية متعددة الأصوات. من ناحية تعبر الرواية التوراتية عن الكثير من التعددية العظيمة لفلسطين المبكرة، حتى مع قيام تلك الأصوات المصقولة، بطمس تلك التعددية - خاصة التعددية الجهوية في تاريخها المبكر - في محاولة لخلق سجل متماسك لروايتها الخاصة.

تومسن: هل نستطيع كتابة تاريخ فلسطين القديم؟

هل توجد إمكانية لكتابة تاريخ فلسطين في عصر الحديدي؟ لا اعتقد بإمكانية هذا العمل طالما ظل منظورنا محصوراً في تلك الرواية. إنني على دراية كاملة، أن الذين حاولوا اتخاذ مواقف نقدية بمعزل عن الرواية - سواء كانوا من المؤرخين أو الأركيولوجيين أو باحثي الدراسات التوراتية - شعروا بالانجذاب منذ فترة طويلة نحو المجازات اللاهوتية الشاملة. واعتقد أن كتابة تاريخ لفلسطين - ولإسرائيل في تلك الفترة - يمكن القيام به مع نوع من أمل النجاح إذا واطبنا على بلورة استقلالية مناهجنا التاريخية والأركيولوجية، وإذا تعلمنا قراءة الرموز المشفرة في الرواية [التوراتية] لفهم ما فعلته لتغيير الماضي، حيث كانت لديها أغراض أخرى غير أغراضنا التاريخية.

ولكنني أقل ثقة بسبب تعدد الأصوات القومية والدينية وأصوات المصالح الذاتية في هذا الحقل. كانت الجهود سعت لكتابة تاريخ فلسطين، كما لو كان مقدمة، والأسوأ، كما لو كان محاولة تبريرية، لحكايات التوراة عن الحرب، والعنف، والاضطراب الاجتماعي، كانت لها نتائج كارثية على المجتمع، وعلى فهم الأدب التوراتي.

والجهود التي تسعى لفهم اليهودية وتوراتها كتمهيد تاريخي مقدس للمسيحية لا تفتقر إلى احترام كلية اليهودية وحسب، بل أفقدت المسيحية مركزها اللاهوتي أيضاً. الجهود التي سعت لترخنة حلقات التوراة من إبراهيم إلى عزرا، في محاولة لتعزيز أهداف قومية ودينية في العالم المعاصر، كانت على مدار ربع قرن أكثر لزوجة من ناحية سياسية أكثر مما هي محترمة من ناحية أكاديمية. وقد ألحقت الضرر في السنوات العشر الماضية بالسمعة الأكاديمية في حقل الدراسات التوراتية وعلم الآثار.

الحداثة وجمالية المفرد

فيصل دراج

(ندور دائماً في حلقة مفرغة لا نستطيع الخروج منها)
لوكريس

« كل كلام عن طه حسين يجب أن يبدأ بكتابه الأشهر (الأيام)، رغم أن (الأيام) ليس أول كتبه ولا هو من أوائلها »^(١). هذا ما كتبه لويس عوض وهو يودع من رأى فيه أستاذاً كبيراً. والبداية التي يحتفي بها لا تستعار من شهرة الكتاب، فليس في الشهرة معيار معرفي ولا ما هو أخفض من ذلك، بل هي آتية من جهات أرفع قيمة. « ومن المؤكد أنه لا يوجد عمل أدبي عربي معاصر آخر أكثر شهرة منه في العالمين العربي والغربي، بل وقد يكون هذا الكتاب هو الأكثر شهرة حتى بين الكتب الكلاسيكية إن نحن استثنينا ألف ليلة وليلة »^(٢). هذا ما قالت به باحثة غير عربية، وضعت عن (الأيام)، الذي طُبع ستين مرة تقريباً، كتاباً عنوانه « العمى والسيرة الذاتية ». تُعيد فدوى ماطي دوغلاس ما قال به لويس عوض، فيكون (الأيام) فوق ما عاصره من الكتب وما جاء قبله بزمان طويل. وللكتاب، الذي أقيمت عليه الشهرة من جهات مختلفة، أسبابه التي تمتد بحظوة ليست لغيره: فهو مساهمة تقترب من الفرادة في تطوير النثر العربي المعاصر، وحديث غير مألوف عن لقاء الشرق والغرب، وشهادة على ما كان عليه الريف المصري في نهاية القرن التاسع عشر. بل إن الكتاب، وهو يصف « الكنتايب » وفقهاء القرية المصرية، إضاءة لخطاب غاضب قادم ينادي بـ « الثورة العارمة على الجمود والرجعية »^(٣). غير أن الكتاب، وقبل أي شيء آخر، هو سيرة الصبي الأعمى، الذي كان « يُرمى كالشيء »^(٤) و« يُلقى كالمتاع »، قبل أن يُعيد تعريف العمى ويُعلم للبصرين أصول النظر.

ظهر الجزء الأول من « الأيام » في عام ١٩٢٩، بعد ثلاث سنوات من « في الشعر الجاهلي »، وكان

قد نشر في مجلة الهلال ، ولمدة عام كامل ، ابتداء من كانون الأول من عام ١٩٢٦ . وكتب طه حسين الجزء الثاني في عام ١٩٣٩ ونشره في العام الذي تلاه . ولم يظهر الجزء الثالث ، وهو من حصاد العقد الأخير من حياة صاحبه ، إلا في عام ١٩٧٢ ، قبل رحيله بعام واحد . ومع أن الكتاب تجول في أقاليم مختلفة ، فما هيمن عليه « أنا » عالية الصوت ، تضيق بالركود والمحاكاة وتناسل الأرواح المتناظرة . فالصبي الذي جاء من ريف مطمئن إلى الماضي ، وهذبته المعرفة بين باريس والقاهرة ، انتهى إلى ثقافة تحاور المستقبل ولا تلتفت إلى اليقين المطمئن . والصبي الذي أدمن مجتمعه الريفي حكايات عنثرة وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس . . . وضع الحكايات القديمة جانبا ، وكتب سيرة ذاتية ، لم يسمها من أحد ولم يعلمها عليه أحد .

لم يصف طه حسين حكاية جديدة إلى حكايات متوارثة لا مؤلف لها وتاريخ ، ذلك أن (الأيام) نص محدد الصوت وبالع الفردية ، يحيل إلى صبي شاحب الوجه وزري الهيئة ، ليس له من « شجاعة » عنثرة نصيب ، ولا بينه وبين من اكتفوا بسيرة عنثرة أواصر قوية . وبهذا يكون (الأيام) سيرة مزدوجة ، وغير متكافئة ، سيرة الهيئة الاجتماعية التي تعلمت « نعم » قبل غيرها ، وسيرة الفرد الذي أدهشته « لا » ، منذ سن مبكرة ، وقادته إلى « حكايات غريبة » لم يالفها غيره . فكان كتاب (الأيام) ، وفيه من رواية « زينب » أشياء كثيرة ، يترجم سطوة التقاليد المتوارثة ، ويترجم معها تجربة الإرادة المبدعة ، التي جعلت صبياً أعمى « يرمى كالشيء » يطور النشر العربي الحديث .

١- المجتمع المغلق والوجه المتناظرة:

في الجزء الأول من « الأيام » ، وهو أكثر فتنة مما تلاه ، يقول طه حسين : « كان مطمئناً إلى أن الدنيا تنتهي عن يمينه بهذه القناة التي لم يكن بينها وبينه إلا خطوات معدودة . ج : ١ ، ص : ١٢ . ويُعيد القول في مكان آخر : « ويذكر أن قصب هذا السياج كان يمتد من شماله إلى حيث لا يعلم له نهاية ، وكان يمتد عن يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية . ج : ١ ، ص : ٤ . في الكلمات القليلة عالم ضيق مغلق ، يفرض على الصبي العاجز حركة على صورته ، ويضع في عقله تصوّرات ليست أكثر اتساعاً . والمساحة القليلة ، التي يضطرب فيها الصبي الضمير ، صورة مجازية عن مجتمع الصبي ، وإن كان الأخير اجتناء « القناة » بعد سنوات قليلة . انتقل الصبي إلى « الضفة الأخرى » ، بعد أن حرّر الزمن من مكانه ، متموّلاً أكثر من ثقافة وجامعة ، مخلفاً وراءه مجتمعاً راكداً ، يساوي زمائمه مكانه . فتحرير الزمن من مكانه يستدعي تحرير البشر الذين يسكنون المكان . يحتفل المكان زمانه حين يعتقد الإنسان أن في مكانه « نهاية الدنيا » ، ويتحرّر الزمن ويقبض على مكانه ، حين يبدع الإنسان آلة تحمله إلى مكان آخر . يرى بنيامين فرنكلين في الإنسان « حيواناً صانعاً للأدوات »^(١) . يثني القول على إبداع الإنسان ، ويشير إلى « الأداة » ، التي تجعل للمكان أكثر اتساعاً . و« مجتمع الأيام » مشدود إلى مكانه وإلى زمن متوارث قديم ، عصي على التحديد .

يتجلى المجتمع المغلق في ثقافة ريفية ، تحوّل معنى التاريخ إلى أحجية ، وفي تصور ديني ، هو شكل من أشكال الفلكلور الريفي ، نقرأ في « الأيام » : « فإذا صلّوا العصر اجتمعوا إلى واحد منهم يتلو

عليهم قصص الغزوات والفتوح، وأخبار عنصرة والظاهر بيبرس وأخبار النساك والصالحين.. ج: ١، ص: ٢٥»، «على أن صبينا لم يلبث أن أضاف إلى هذه الألوان من العلم لوناً آخر، وهو علم السحر والطلاسم، فقد كان باعة الكتب ينتقلون في القرى والمدن بخليط من الأسفار، لعله أصدق مثل لعقيدة الريف في ذلك الزمن. ج: ١، ص: ٩٧»^(٦). يستطيع القارئ، الذي يرى إلى النصوص في وظائفها الاجتماعية، أن يضع ألوان القصص والحكايات في أزمنتها التاريخية. بيد أن هذه الأزمنة تمحي عند المتلقي السلبي، الذي تنتجه العقلية الريفية، التي علّمها زمنها الراقد الاستظهار المتوالي لحكاية قديمة. يضطرب الزمن التاريخي، في متواليات الاستظهار، إلى حدود التلاشي، ذلك أن الاستظهار يضع الكتاب المقروء والمتلقي السلبي في زمن واحد. كان الوعي الريفي، في زمان ضيق يساوي مكانه، لا يعرف «ما قبل» و«ما بعد»، مرتاحاً إلى تزامن جامد، يضع النص والمتلقي في جميع الأزمنة. ولذلك ليس غريباً أن الثقافة الشعبية التي تصفها «الأيام»، والوعي الديني الريفي أحد وجوهها، لا تغاير في شيء تلك التي يصفها الدكتور عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم في كتابه: «الريف المصري في القرن الثامن عشر»^(٧)، ولا تختلف في شيء، ربما، عن تلك القائمة في القرن السابع عشر وما سبقه من قرون.

يتكشف «غياب التاريخ» في سلطة النص القديم على متلقٍ من «زمن آخر»، يقبل بالنص القديم ويستعيد دون انزياح. كان المتلقي السلبي صفحة بيضاء، تسطر فوقها الحكاية القديمة ما تشاء. يدور السؤال حول النص المتسلط والمتلقي المطيع، أي حول القارئ الريفي، الذي لا يستطيع أن يكون قارئاً، لأنه لم يتعلم المحاكاة الذاتية، التي تفصل بين زمن النص وزمن القراءة. وفي غياب القراءة، وهي استنطاق للنص وتأويل جديد له، يغيب النص وتاريخه، ويتبقى المتلقي السلبي مع كتابه القديم. وبهذا المعنى، فإن عملية التلقي والاستظهار، وهي قوام الثقافة الريفية، عملية غير شخصية، ولا تقبل بالأشخاص، تختصر الجمهور إلى مستمع جيد، والراوي إلى وظيفة رتيبة متقادمة. تعتبر هذه العملية، بداهة، عن زمن اجتماعي راكد، يحتفي بالمألوف ويطرد «الغريب» خارجاً. ومع أن في الراكد ما ينبذ المتحرك، فإن فيه أولاً خوفاً شاسعاً من كل ما لا يتألف مع «المعطى» القديم، مما يجعل الركود وجهاً للخوف وشرطاً له في آن. يتحدث إريك فروم، في كتابه «الخوف من الحرية»، عن إشكال الإنسان الحديث، الذي يخاف من الخيارات المتعددة التي أعطيت له، ويذهب متحرراً إلى تجارب غير مسبوقة^(٨). ينطبق ما قال به فروم، تلميذ مدرسة فرانكفورت القديم، على العقلية الريفية، ولكن بشكل معكوس. فإذا كان الخيار المتعدد أثراً لأفعال متحررة من العوائق الداخلية والخارجية، فإن الوعي الريفي، وكما جاء في «الأيام»، مستسلم أمام العوائق الخارجية وحريص على ادخار عوائقه الداخلية وتوطيدها.

الخوف من الحرية هو الخوف من التجربة، والخوف من التجربة استجابة لعقلية مغلقة، مكتفية بذاتها وراضية بشروطها. وهذا الخوف، في وجهه، يدفع بالعقلية الريفية إلى التجارب الرومية، والوهم يختلف عن التخيل ويلغيه، ويبعدها عن التجارب العملية. يقول جون ستر متحدثاً عن أوليس: «إن شغف المعرفة هو ما شلّ المسافر إلى حوريات البحر»^(٩). يصل القول بين الجهل والخوف

وهو يصل بين المعرفة والمغامرة. يضيء القول ثقافة الخوف، التي تضع الراكد والمقدس في مرتبة واحدة، وتؤسس عليهما تجارب وهمية لا تنتهي. نقرأ في «الأيام»: «كانت لأهل الريف شبوخهم وشبابهم وصبيانهم ونسائهم عقلية خاصة فيها سذاجة وتصوف وغفلة، وكان أكبر الأثر في تكوين هذه العقلية لشيخ الطريق. جـ: ١، ص: ٩٦». و«شيخ الطريق» لون خاص من رجال الدين يقتاتون من الغفلة وينجبونها أيضاً، يتحدث عنهم طه حسين بنبرة مستعجبة: «و«شيخ الطريق»، وما شيخ الطريق!! كانوا كثيرين مئتين في أقطار الأرض...». وسواء أعطى الدكتور حسين قوله مستقيماً، أم خلطه بسخرية ليست غريبة عنه، يظل «شيخ الطريق» في مكانه، يؤجج الخوف في النفوس الخائفة حيناً، ويواسي الخائفين حيناً آخر، أي يظل في بيئة ثقافية هو معها ومنها، تحتاجه وترفع من مقامه ويمارس عليها تسلطاً مستحباً. فالوعي الريفي يعيش على «المعارف التقليدية»، ويعيش الشيخ على نقل ما يحتاجه الناس من المعرفة.^(٩٦)

«للعلم في القرى ومدن الأقاليم جلال ليس مثله في العاصمة...»، وكان صاحبنا متأثراً بنفسية الريف، يكبر العلماء كما يكبرهم الريفيون، ويكاد يؤمن بأنهم فطروا من طينة نقية ممتازة غير الطينة التي فطر منها الناس جميعاً. جـ: ١، ص: ٩٧. حين يشرح طه حسين أسباب إجلال علماء الدين في القرى يقول: «وليس في هذا شيء من العجب ولا من الغرابة، وإنما هو قانون العرض والطلب، يجري على العلم كما يجري على غيره مما يباع ويُشترى». يشرح طه حسين أحد وجوه الظاهرة، وحدوده الأمية وحاجات القراءة والكتابة، ناسياً وجوهاً أساسية أخرى، قوامها الخوف والمقدس وتوسل الادعية، ذلك أن العالم الوحيد، في العقلية الريفية، هو: رجل الدين، في وظائفه النظرية والعملية المختلفة. فرجل الدين، وكما جاء في «الأيام» في أكثر من مكان، يتنبأ ويصد الأذى ويدفع المكروه ويقي من النكبات ويعلم القرآن ويقرر المحلل والحرم ويعالج أمراض العيون والأرواح. وهذه الوظائف كلها تبيح لرجل الدين أن يكون فوق غيره، وأن يفعل ما لا يجوز لغيره أن يفعله، ذلك «أن أولياء الله هم المتصرفون في الكون»^(٩٧).

كتب الدكتور عبد الرحيم في «الريف المصري في القرن الثامن عشر»: «هكذا أصبحت السمات الغالبة على الحياة الدينية في الريف المصري في القرن الثامن عشر، هي التسليم المطلق بالقضاء والقدر، والاتكالية، والشك في كل تفكير حول المستقبل، وتوطيد النفس على تحمل المظالم، والصبر عليها، ورسخ المتصوفة وفقهاء الريف هذه الأفكار...»، وصولاً إلى قول لا يرفضه أحد: «دع الخلق للخلق، ولا تعترض على شيء»^(٩٨).

يتعين الإنسان الريفي، كما جاء في «الأيام»، «جوهراً دينياً»، يسبح في التعاويذ والادعية والاستغفار، يخاف الأرواح الشريرة ويناجي الأرواح الحيرة، ويُسلم أمره إلى نسق من المراتب الدينية، تحتضن الشيخ والفقير والعالم و«شيخ الطريق» والمتصوف و«حامل كتاب الله» وأصحاب الكرامات... في وجود اجتماعي، تخفق فيه الأرواح، يكون الإنسان إشارة دينية مضمرة، تنتظر العون وحسن المال، أو إشارة دينية صريحة، تعد بالعون وتهذيب الأرواح الضالة. والفرق بين الإشارتين يعطي «ظهور الشيخ»، أزهرياً كان أم أنجز حفظ القرآن في «الكتاب»، ولادة جديدة. كما لو كان الإنسان

لا ينتقل من «الولادة البيولوجية» ، وهي تضيف عُقلاً إلى غيره من أغفال البشر، إلى «الولادة الاجتماعية» ، وهي إعلان عن إنسان - مرتبة، إلا بوسائل من الدين ويسبل دينية. تتكشف الولادة الثانية في طقس ديني مكتمل، يعطي لصاحب اللقب لباساً خاصاً به ومكاناً يجلس فيه وحقوقاً له على الناس ويعفيه من واجبات كثيرة. مع ذلك، فإن الولادة الجديدة توافق المنظور الذي جاءت منه، تذيب اسم المحتفى به في لحظة وتجبه في لحظة أخرى، لأن لقب الشيخ يحو الأسماء جميعاً. ولهذا، فإن الشيخ لا يختلف عن «المتلقي» السليبي، الذي يستمع إلى راوي سيرة عنتره، أي لا يصبح «قارئاً» ولا يستطيع أن يكون «القارئ» الموعود، لأنه يستعيد نصاً استعاده قبله، وبلا انزياح، نسق طويل من «شيوخ الطريق» . وبما أن «قانون الفردية» يشتق من معنى الفرد والقانون في مجتمع معين، يظل «المفرد» ، في «المجتمع الديني» ، سؤالاً معلقاً في الفضاء. وهذا السؤال، الذي أقلق طه حسين وأرقه، أملى عليه أن يكتب «الأيام» ، بعد أن حرّر زمانه من مكانه، واختلف إلى أمكنة متعددة، تحتفي بالاسم الصريح وتحتفل أكثر بالرائي الصريح، الذي لا يحاكي غيره. يستهل عبد الفتاح كيليطو كتابه «الكتابة والتناسخ» بمفتتح مأخوذ من غيره عن مؤلف عربي قديم، جاء فيه: «يعيب جيلنا أنه لا يقبل كل ما يبدو صادراً عن المحدثين. لهذا حين أقع على فكرة شخصية وأريد نشرها، فإنني أنسبها لغيري وأعلن أنها لفلان وليست لي،... . إنني أتحاشى، إذا حدث أن استثقلت عقول «متخلفة» أقوالي، أن أكون أنا الضحية. فانا مدرك مآل تحول العلماء عن العادة. وأبين «أن ما أدافع عنه ليس قضيتي، وإنما قضية العرب»^(١٢). لم يشأ طه حسين، وهو الكاره لـ «المنعنة» ، أن ينسب أفكاره الذاتية إلى غيره، لأنه شاء أن يكون مبدعاً لا ناقلاً، أي صاحب رأي صريح يدافع عنه، ولا يهاب إلا ضميره الذاتي.

٢- من الكل المقيّد إلى المفرد الطليق:

ينبني التصور الريفي، كما الممارسة، على مبدأ المحاكاة البسيطة، الذي يهدر الهوية الفردية، ويغلي على من أهدرت هويته امتثالاً لا فراغ فيه. وحديث «الأيام» حديث غريب عن إنسان زهد بالمحاكاة وخلق حياة لها مبادئ مختلفة. يقول فيلسوف معروف: «ما يفعله الإنسان بحياته وما تفعل حياته به: هذا هو جوهر مفهوم الشخصية، الجدير باسمه، والجدير بعلم يدرس فيه منطقته الأساسي المتعدد وشروط تحولاته»^(١٣). وصاحب «الأيام» ، الذي تصرّف بحياته وتصرفت حياته به، بنى شخصية أرادها، بعد أن احتفظ من حياته بما شاء وصرف منها ما شاء أيضاً: احتفظ بتجربة حياتية مريرة كلّفه فيها البؤس الريفي بصره، وصرف منها صرفاً لا رجعة عنه وعياً ريفياً يرى في «العمى» قضاء وقدرًا. تحرّر الشاب الريفي من زمنه الريفي الأول معتمداً أزمنة ثقافية متعددة، ومتوسداً وعياً متجدداً، يحرر الزمن من مكانه، ويتحرّر من المراجع الضيقة جميعها. كان «صاحبنا» ، وبلغه طه حسين، عاف «ولادته البيولوجية» الأولى وزهد بـ «ولادته الاجتماعية» الثانية، وذهب إلى ولادات متناجزة مغايرة، إشارات لغات ومعارف وأزمنة وأمكنة جديدة، بعيداً عن ولادة طقوسية، إشارات التبريك وزغاريد النساء وعبارات نارية وشال من حرير. وواقع الأمر، أن الصبي الاعمى، الذي

يحسن مقارنة الظواهر ببعضها، أنجز ولادة ذاتية مبكرة، مرجعها العجز وكثرة العجز، قبل أن ينتقح على عوالم لاحقة.

يقول علي الشوك في كتابه «كيمياء الكلمات»: «كلمة «الأسرة» العربية، مشتقة من فعل أسر، ويعني: شد (الأسير) بالأسر أو القيد. والأسير: الأخيد أو المقبوض عليه. وكان الأسرى في القديم يُستعبدون -إن لم يُقتلوا- وغالباً ما كانوا يكلفون برعي الماشية، أو العمل في الزراعة، أو الصناعات اليدوية، أو في البيوت»^(١٤). ولأن الأسرة من الأسر فإن طه حسين، الذي لم يرد أن يكون أخيداً، بدأ ينظر إلى قيوده مبكراً بعد أن أدرك أن الأسرة لا تعني الفضيلة: «وأحسن أن الحياة مملوءة بالظلم والكذب، وأن الإنسان يظلمه حتى أبوه، وأن الأبوة والأمومة لا تعصم الأب والأم من الكذب والعبث والخداع. ج: ١، ص: ٣٨». وعلى الرغم من مجتمع مرتبي، يساوي بين عمر الإنسان وعقله ويعطي من تقدم في العمر لقب الشيخ بلا مقابل، فإن الصبي الضمير، الذي أيقظ عجزه وعقله، عرف أن «الرجال» كلمة من الكلمات الأخرى، تختمل من الحسن بقدر ما تختمل من القبح أيضاً: «وفي هذا الأسبوع تعلم الصبي الاحتياط في اللفظ، وتعلم أن من الخطأ والحق الاطمئنان إلى وعيد الرجال، وما يأخذ أنفسهم به من عهد». ينطوي القولان على تمييز الإنسان من غيره، وعلى رؤية الناس فرادى، خارج عمومية مبهمة عناوينها الأبوة والأمومة والرجال. ويتضمن أيضاً مقارنة بين القيم والمستويات المجردة، فالظلم يصدر عن الأب وغيره، والخداع يصدر عن الأم وغيرها. وتظل المستويات، في الحالات جميعاً، احتمالاً ناقصاً تكمله الممارسات المحتملة. وهذا ما جعل الصبي، الذي انتظر الجبهة والقفطان بشغف، يسم سرياً لقب الشيخ، ويبحث عما يتجاوز الأسماء والألقاب.

تتخلق الشخصية، وهي مفرد له جماليته الخاصة، بانزياح متعدد عن المتسلط المسيطر، ينقل المتمرد من وضع الابن والولد والشيخ إلى وضع الإنسان، الذي يستطيع أن يكون ابناً وولداً وشيخاً، دون أن تستوعبه الكلمات. يتضمن الانزياح كسر حالة متوارثة، وانتقالاً من زمن مكاني إلى زمن ملتبس الأمكنة. والهالة تنكسر حين يفصل الإنسان، الذي أصبح مفرداً، بين الموضوع والإشارة، حيث الأب يساوي الأبوة وصفات أخرى، والأم تعادل الأمومة ولا ينقصها الخداع. أما الزمن الملتبس فهو زمن المعرفة المتحتر، الذي يضع ابن القرية أمام ابن خلدون ودوركايم وديكارت، ويحمّله إلى التاريخ الروماني والأساطير اليونانية، قبل أن يجعل بينه وبين عمر بن أبي ربيعة صحبة طويلة. وبداهة، فإن المفرد، الذي خرج على مجموع مبهم، لم يفصل بين الموضوع والإشارة، أي راي الإنسان قبل لقبه، إلا بعد فصل نفسه إلى ذات وموضوع: ذات تنتمي إلى أصول كثيرة وإلى إرادتها المتمردة أولاً، وموضوع خارجي يُقرأ في قوته وهشاشته ورغباته المشتعلة وروحه المنطفعة أيضاً. ينوس السؤال بين ذات معطاة، يساوي زمانها مكانها، وذات متكوّنة، مرجعها داخلها وترتضي من المراجع الخارجية بما يوافق إرادتها.

أعلن طه حسين عن المفرد الجميل الذي فيه، في انتقاله من القرية إلى المدينة، ومن جامع الأزهر إلى الجامعة المصرية، ومن لقب الشيخ، المنتظر عموده الأزهري، إلى لقب الدكتور الذي يلقي محاضراته في مدرّج الجامعة. تعددية في الانتقال وجهها الآخر تعددية معرفية مفتوحة الآفاق. فهي مقابل

أحادية معرفية، تنسب القول الوحيد إلى غيرها، جاءت تعددية ثقافية ومعرفية ولغوية، تؤسس قولاً مفرداً، يشكك في قول سبق ويعطي عنه بديلاً. يعلن القول، الجديد، الذي يُخضع ما سبقه إلى المسألة، عن ظهور القارئ، بالمعنى النظري، الذي يحول نقله الكتاب، الذي وضع بين يديه، إلى موضوع جديد هو: النص. وقد يرى المنظور البسيط، في التحويل كله، انتقالاً من متلق إلى قارئ ومن كتاب إلى نص. غير أن الأمر يختلف عن هذا كثيراً، لأنه يفصح عن تصور للعالم جديد، يضع الأب في غير موقعه المؤلف، ويعطي لـ «الشعر الجاهلي» تفسيراً جديداً. وفي الحالين يستدعي القارئ المفرد، فلا قراءة دون فردية تفهم ولا تستظهر، ويستحضر المفرد القارئ، فلا فردية بلا قراءة تجعل المقروء وجهاً لزمانها. حين كان صبي «الأيام» طفلاً، كان يرى الليل فضاء رحباً للأرواح الشريرة، مضيئاً خوف المعجز الذاتي إلى خوف طويل تلقته، يتركه مؤرقاً الليل كله. وعندما تعلم القراءة، وشك في التلقين والمقلنين، خلع الأرواح الشريرة وتحصن بروحه الجديدة. كان، وقد أصبح قارئاً، يمارس النقد كما يجب أن يكون، لا يطرد فكرة بأخرى مغايرة وينفي سؤالاً بآخر، بل ينقض تصوراً محدداً للعالم، يرى الأشياء في أسمائها، بتصور جديد، يختبر الموضوع المشخص بشكل مشخص، دون أن يؤمن بالإجابة الأخيرة. لم يكن الانتقال من الأسماء إلى المواضيع إلا عودة إلى «أصول سابقة» ، يسألها مفرد أصله في ذاته وذاته أصل لا يحتاج إلى أصول إنسانية أخرى. «يسقط المتسلطون حين يسأل الإنسان من أين جاء المتسلطون» ، يقول حكيم قديم: «و«صبينا» ، بلغة طه حسين، كان ماخوذاً بتأمل الأصول، تلك البدايات الشائعة التي يشفع لها قدمها وعقلية قديمة أيضاً.

يخشى الخائف ظله، لأنه يخاف من ذاته أولاً. وفي خوفه المزدوج يستقبل ما لقته الخوف ويرى فيه حقيقة أخيرة. وطه حسين، الذي التقى بأساتذة يرون إلى المواضيع ولا يرون أرواحها، خلع الخوف الريفي حين أدرك أن الظواهر قابلة للتفسير، وأن الإنسان أوتي من العقل ما يشرح به الظواهر ويفسرها، وأن عقلاً يستقبل ولا يفسر لا خير فيه. تعود مرة أخرى تلك العلاقة بين القارئ والمفرد، التي هي وجه آخر لعلاقة أخوف بالمعرفة. فمثلما أن الإنسان لا يصبح قارئاً إلا إن غدا مفرداً، فإن الإنسان لا يكتشف المعرفة إلا إذا اكتشف ذاته القادرة على المعرفة، واكتشف فيها أن المعلمين ليس كلهم معلمين بالضرورة. ينجز الباحث عن المعرفة خروجين: يخرج من الجماعة المبهمة التي كان منها ويصير مفرداً لا يختزل إلى غيره، ويخرج على تصور الجماعة للمعرفة ويأخذ بتصوير آخر. والواضح في العلاقات جميعاً هو الاختيار، أو القدرة على الاختيار وفقاً لمعطيات العقل والتجربة. والإنسان يختار حين لا تعجبه خيارات الآخرين واختياراتهم، أي حين يرفض في الآخرين سيطرتهم، معارضاً منطق السيطرة الجماعية بمنطق الحرية الفردية. ويرسم في الخروج المزدوج اغتراب أكيد، يمنع الحوار بين المغترب والجماعة المبهمة. ويتضاعف الاغتراب ويتسع حين يؤد المغترب أن يكون من الجماعة وليس معها، بعد أن اكتشف أن معارفها تجارب وهمية لا تفضي إلى شيء. والفرق الباهظ بين «من» و«مع» يجعل المغترب المسؤول ضحية ومقاتلاً وشهيداً، يتهم بالهرطقة والمروق والخروج على الأصول. وقد كان بإمكان المثقف المغترب أن يحتفي بـ «اللقب» ويكتفي به، وله بين القوم حظوة وجلال، عوضاً عن الزهد باللقب والذهاب إلى مشروع تحويل اجتماعي، يضع بين الكل، أو بعض الكل،

والإنسان المتمرد مسافة وجفوة.

يقبل المفرد بالحوار، لأنه يعترف بالجزئي والنسبي والأجزاء، على خلاف الجماعة المبهمة التي تعتنق المطلقات. والمطلق، وهو كامل ومكتمل، يريح العقل ولا يحتاج إلى تفسير. وما حديث المطلق والنسبي إلا حديث التقليد والحداثة، الذي ينتهي إلى تاريخ أعطي مرة واحدة، وما هو بالتاريخ، وتاريخ آخر لا نهاية له. ويسبب ذلك، فإن المفرد، الذي ينكر المؤسسة التي لا تنتج الأفراد، يرفض التصور المرتبي للعالم، مدافعاً عن مساواة البشر، وعن مجتمع يقول بالمساواة ويمارسها. ذلك أن مبدأ المرتبة ينتج استبداداً وبشراً لا يعرفون معنى المسؤولية. ومع أن في تصور المرتبة ما يحيل، أحياناً، إلى إجلال واحترام ضروريين، فإن المسيطر فيه اختزال المجموع إلى واحد متجانس، واختزال الارادات والمعارف المتعددة إلى واحد متعالٍ لا نظير له. يقضي الاختزال، الذي رفضه طه حسين، إلى إنسان مشلول الإرادة، يحتفي بعجزه وبمرتبة عليا لفتته العجز والاحكام البائرة. يقول فؤاد زكريا: «والخضوع للسلطة أسلوب مريح في حل المشكلات، ولكنه أسلوب ينم عن العجز والافتقار إلى الروح الخلاقة. ومن هنا فإن العصور التي كانت السلطة فيها هي المرجع الأخير في شؤون العلم والفكر كانت عصوراً متخلفة خلت من كل إبداع. ومن هنا أيضاً فإن عصور النهضة والتقدم كانت تمجد لزماً عليها أن تحارب السلطة العقلية السائدة بقوة، مهددة الأرض بذلك للابتكار والتجديد»^(١٥). في سطور فؤاد زكريا ما يضيء الصريح والمضمّر في سطور «الأيام»، فالأسلوب الصعب في حل المشكلات ينقض الأسلوب المريح، والعقلية الحديثة والهماشية تواجه العقلية المسيطرة، ودعوة الابتكار والتجديد تجابه التقليد الراكد والثقل في ركوده. وأفعال: سقم، عاف، زهد، المتواترة في كتاب «الأيام» تصرّح بذلك التمرد الذي لا شفاء منه، الذي يسام القلب ويعاف الغية ابن مالك، ويهزه بدروس شيخ الأزهر، بعد أسابيع قليلة.

سقم طه حسين، صبيّا، معلّمه الأعمى في «كتاب» القرية وسقم، بعد خمسين عاماً، ملك مصر. وكان، في الحالين، مفرداً يقبل ما ينجب الأفراد، ويرفض ما يعوق ظهور الأفراد وانطلاقهم. وما ولعه الشديد بالسياسة، كما انتقله من حزب إلى آخر، إلا ترجمة دقيقة لتصور معين، يشتق السياسة من الأفراد، ويشق الأفراد من حقل اجتماعي خصيب لا مراتب فيه ولا مراجع بداياتها العصمة. وبهذا المعنى، فقد مارس طه حسين التحوّز وهو يمارس التمرد، وأقبل على السياسة وهو يُقبل على فضاء اجتماعي جديد، ينسجه أفراد مبتكرون وتحرمه فرديات لا يساوي بعضها بعضاً. يقول باشلار في كتابه «الحق في الحلم»: «إن الفردوس هو عالم الألوان الجميلة»^(١٦). يولد الفردوس من الألوان، وهي جمع يفوق جماله أي جمال آخر. فكما أن المفرد لا يغتنى إلا بمفرد آخر، فاللون الجميل يتجلى بلون آخر، هو ضده ومرآته أيضاً.

كان في الملك فاروق مرتبة، وكان فيه ما يقتل «المعذبين في الأرض» ويسلب إرادتهم. وكان في طه حسين، الذي لا تُسلب إرادته، مقت للمرتبة وكره للقيود والأصناف. وإذا كان جاك بيرك، في دراسته النيرة عن رواية «ما وراء النهر»، رأى في صاحب العاهة متمرداً بامتياز، فقد أراد طه حسين، الذي يبدأ بالمشخص وينتهي به، أن يعيش تمرده مشخصاً، وأن يدفع تمرده المشخص إلى قراره الأخير.

والعودة إلى مقالته المنشورة في مجلة الهلال، من شباط ١٩٥٧، وعنوانها «قلب مغلق»، آية على تمرد لا انقطاع فيه، أغضبته «الرعية» صغيراً، وأغضب سلطان الرعية، بعد أن دخل الكهولة. جاء في المقالة: «إن حصنك يا سيدي ليس إلا قلبك المقفل الذي لا تصل إليه رحمة حين يحتاج الناس إلى الرحمة، ولا رفق حين يحتاج الناس إلى الرفق... لا تغضب، فلم أرد إلى إغضابك، ولو قد أردت إليه لما استطعته ولا قدرت عليه... إن حصنك هذا المؤشب يا سيدي ليس إلا قلبك المقفل الذي لا ينفذ إليه شعور بالتضامن أو حاجة إلى التعاون... إنه قلب قد صور من صخر مجوف لن يستطيع أن يقاوم الأحداث، ولا أن يثبت للخطوب، ولا أن يحتفظ بهذا القفل الذهبي المرصع... هذه الساعة آتية عليك وعلى قلبك فذاهية بك وبقلبك إلى حيث يذهب الناس ثم لا يرجعون...»^(١٧). كان على غلاف مجلة الهلال صورة الملك، مرتدياً الزي العربي، وكتب تحتها: «فاروق الملك العربي»، بمناسبة «المهرجان السابع والعشرين لميلاده السعيد».

اختار طه حسين ما اختاره، واثقاً بذاته وبتاريخه حكيم يلبي رغبات الذات المنحرة. بيد أن التاريخ يذهب إلى حيث يشاء ويتقدم نحو ذاته لا أكثر، مُثْبِعاً كل خطوة باخرى، وموزعاً الخطوات على اتجاهات مختلفة. في التمرد أسطورة، وفي الأسطورة جمال، وإن كان لا جمال دون عيون مبصرة. فكان الزمن يمسح الولادات الذاتية كلها، مستبقياً الولادة البيولوجية الأولى، وينتظرها الموت.

٣- المفرد في سيرته الذاتية:

يتكوّن كتاب «الأيام»، في الجزء الأول على الأقل، في جدل الاتهام والانتصار. فالرجل، الذي أصبح شهيراً يتهم المجتمع كله، تقريباً، متخذاً من العمى الاجتماعي مجازاً متعدد الإيحاء. يذكر، متكئاً على مجازة، جذه الأعمى المسرف في الادعية، و«سيدنا» في «الكتاب»، الذي يدّعي البصر وما هو ببصير، وصبيّة «الكتاب» المجتهدة التي تقاسمه العمى، و«حملة كتاب الله» وهم جمع من المشايخ المكفوفين البصر. كان هؤلاء جميعاً مدخلاً إلى ذلك المطبّ الغريب، الذي سكب في عينيه قطرات حارقة أودت ببصره. والاتهام، الذي يأخذ به طه حسين، ليس بعيداً عن «عاعة العقم»، التي يذكرها لويس عوض في سيرته الذاتية «أوراق العمر»، كما لو كان الرجلان، وينتميان إلى بيئة واحدة، يدخلان إلى الريف المصري من باب مجازي هو: المرض.

ينطق الرجل الذي أصبح شهيراً بالاتهام، كي يرد عليه، وهذا مبرر السيرة الذاتية ومسوّغها، بالانتصار. ففي مقابل الأبواب التي أوصدت في وجه الإنسان الشهير الذي كان عُقْلاً، فتحت الإرادة الخلاقة أبواباً معروفة وأخرى غير مسبوقة. وهذا الانتقال الصعب من العُقل إلى العَلم هو الذي وضع على قلم السارد، وفي أكثر من مكان، صفات الطفل الشاحب الزري الهيئة، الذي حال لون لباسه بسبب الإهمال وضيق اليد. ومع أن الجزء الأول كله إعلان عن الأعمى الذي استعاد عينيه، فإن واضع السيرة أثر أن يذيع انتصاره فصيحاً في صفحات الكتاب الأخيرة، وهو يسرد على ابنته، بعطف وإشفاق وكبرياء، سيرة الإنسان المحروم الذي كانه، كان يقول: «كان نحيفاً شاحب اللون مهمل الزرّي

أقرب إلى الفقر منه إلى الغنى، تقتحمه العين اقتحاماً في عباته القذرة وطاقيته التي استحالت بياضها إلى سواد قاتم، وفي هذا القميص الذي يبين من تحت عباته وقد اتخذ ألواناً مختلفة من كثرة ما سقط عليه من الطعام، وفي تعليه البالييتين المرقعتين... فإن سالتني كيف انتهى إلى حيث هو الآن،... وكيف استطاع أن يثير في نفوس كثيرة من الناس ما يثير من حسد وحقد وضغينة، وأن يثير في نفوس ناس آخرين ما يثير من رضا وإكرام له وتشجيع، فلست أستطيع أن أجيبك! وإنما هناك شخص آخر هو الذي يستطيع هذا الجواب. فسله ينبئك. ج: ١، ص: ١٥١. والشخص الآخر الذي يعهد إليه السارد بالإجابة لا يُرى، وإن كانت آثاره بادية للعيان. إنه الإنسان المتمرد الذي سكن روح طه حسين، ذلك الذي قلة من إرادة لا تلتين، ومن عزم يجعل الأعمى دليلاً للمبصرين. يعطي طه حسين كلامه مقتصداً وعليه مسحة من غموض في آن، مقتصداً وهو يحكي من ذاكرته ما يشاء ويوقظ فيها ما يشاء أيضاً، وفيه بعض الغموض وهو يضع الاتهام والانتصار على لسان «صاحبنا». كان «الفتى» الذي هزم ماضيه المرير، قد انشطر إلى كيانين متداخلين، يتبادلان الأفكار فيما بينهما، ويتركان من الكلام بقية مجلّة بالغموض. وواقع الأمر أن «صاحبنا»، الذي يساكن المؤلف ويختلف عنه، كما الكلام في بقبته الغامضة والمفترقة، يرد إلى إنسان - مثال، أو إلى الإنسان كما يجب أن يكون، وكما شاء الخالق أن يكون أيضاً. أراد طه حسين أن يكتب سيرة ذاتية، اختار مراجعها واصطفى عناصرها، وأراد، في اللحظة عينها، أن يضع رسالة في المثابرة والاجتهاد، تساوي بين الأمل والعمل وبين الإنسان ورغبة الانعتاق. كل ما في «الأيام» بعيد عن «اعترافات»، عرفها طه حسين، تحدث عن ضعف إنساني محاصر بخطفية وأكثر، وبعيد أكثر عن قدرية مهلكة، كان ينشرها «شيوخ الطريق» في بقاع الريف المصري المختلفة.

يستدعي موضوع الإرادة، أو سيرة الإرادة بشكل أدق، السياق الذي وضع فيه طه حسين كتابه «الأيام»، وهو لا ينفصل إطلاقاً عن محنة «في الشعر الجاهلي». كما لو كان الاختبار، الذي تعرّض له الرجل شاباً، قد أيقظ فيه «أياماً» ماضية، ووضعه من جديد أمام الصبي الضمير الذي يتكئ على عماء ويمشي. ولذلك ليس غريباً أن يبدأ السارد الفصل الرابع بالجملة التالية: «كان من أول أمره طُلْعَةً لا يحفل بما يلقى من الأمر في سبيل أن يستكشف ما لا يعلم»، فإن تقدم قليلاً يقول: «ومن ذلك الوقت عرف لنفسه إرادة قوية»، وهذه الحداثة أخذته بالوان الشدة في حياته، جعلته مضرب المثل في الأسرة وبين الذين عرفوه حين تجاوز حياة الأسرة إلى الحياة الاجتماعية. لا يختار الإنسان أسئلة حياته، لكنه يختار إجاباته عنها. ومثلما رد الصبي على عماء، والعلمى أزمة لا ترحل، كان على الشاب، الذي أصبح أستاذاً جامعياً، أن يرد على أزمة عارضة، طالباً العون من الطفل الذي كانه، ومن إجاباته المضيقية على أسئلة معتمة سبقت. ولهذا لم يكن فيليب لوجون مخطئاً حينما كتب: «كتب روسو اعترافاته في لحظة أزمة، كي يشرح صلة جوهرية توجد بين كتبه وحياته»^(١٨). وهو ما أعاده جان ستاروبنسكي بشكل آخر حين كتب: «ويقدر ما كان جان - جاك يغوص في هذيانه ويفقد صلاته مع الناس، كانت معرفة الذات تبدو له أكثر تعقيداً وأكثر صعوبة، وأعرف نفسك التي جاء بها سقراط» لم تكن ماثوراً سهلاً كما اعتقدت في اعترافاتي»^(١٩)، يقول روسو. كان

طبيعياً، إذن، أن تكون « الأيام » رداً على أزمة عابرة، وأن تكون مرة تكشف عن جوهر الإنسان الذي لا تصف به أزمة. ولعل توجس طه حسين، الذي اختبر ذاته أكثر مما فعل روسو، من أزمت قادمة، هو ما جعله يعطي مذكراته عنواناً محايداً هو: « الأيام »، إذ الأيام اختبار، وإذ مآل الاختبار إعلان عن حال المختبر. تأمل طه حسين ذاته وهو يتأمل الأيام، وراى إلى أيامه على مقربة من مصائر البشر. فالأيام لا تختبر أحداً بمعزل عن آخرين يختبرهم ويمتحنونه، ولا تعطى سيرة ذاتية بمنأى عن سير أخرى. تنكشف السيرة المحدودة، التي تحتضن سيراً أخرى، في عنوان الكتاب الذي لا يشبه غيره. فعباس العقاد ارتاح، في رومانسيته الجامحة، إلى كلمة « أنا »، وجعلها عنواناً لسيرته، واكتفى أحمد أمين، البسيط اللامع المتواضع، بكلمة أخرى: « حياتي ». أما طه حسين، القلق المتوتر المتوجس، فاختار « الأيام ».

ينهض الجزء الأول من كتاب « الأيام » في بينته الداخلية، على حركة متناوبة، وجهها الأول إنسان أعمى ينصت إلى غيره، ووجهها الآخر آخرون يرون الأعمى ولا يرونه. يحدث الوجه الأول عن الإنسان الأعمى والجماعة الخارجية، ويحكى الوجه الثاني عن الجماعة العمياء والإنسان الخارجي. يروي الكتاب، في أنسياب إيقاعي، تحولات الأعمى وهو يرى ما خارجه، وثبات الجماعة التي ترى ما رأت. يأتي الأعمى، في اللحظة الأولى، حزينا متوحداً وأقرب إلى الصمت، يتكلف الانسجام حاجباً الاسى، وبوهم بالرضا حاجباً الحرمان. ويختلف الحال، في اللحظة التالية، يحضر النقد لاذعاً، يتأخم السخرية ويقترّب من العبث. بل إن دور السخرية إظهار المسافة الشاسعة التي تفصل بين السارد الأعمى و« سيده » القديم، ذلك الأعمى الذي يدعي البصر. بيد أن سيرة طه حسين، وحداها الالتهام والانتصار، تتهم ولا تدن، تاركة الحكم معلقاً في الهواء، ومكتفية بتأكيد الانتصار وتقديم ما يبرهن على انتصار « الضمير القديم ». كتب أندريه موروفا في « فن التراجم والسير الذاتية »: « إن الطفولة في زمن الحروب أو الثورات تخلف ذكريات أكثر من الطفولة الهادئة أو السعيدة »^(٢٠). والقول، الذي يشير إلى الاختبار، أخذ به طه حسين وضاعفه، لأن حربه مع سجنه المتنقل، أي عماء، لازمه دون رحيل.

عاش طه حسين انتصاره مع الآخرين وعاش تجربته الذاتية وحيداً. والانتصار، وهو خارجي، لا يحتاج إلى من يدلل عليه، والتجربة، وهي داخلية، بحاجة إلى من يكتبها ويعلم عنها ويثبتها، لأنها غير جديرة بالنسيان. فكان طه حسين أراد أن يحتفي بانتصاره، على طريقته، فبنى صرحاً من الكلمات لإنسان استل من عماء أجنحة وحوّمْ فوق الجميع. ولأن في البناء احتفاء واحتفالاً، فعلى الباني أن يأخذ ذاكرته بالشدة، فتنطق بالمعانة وتعطف عليها إرادة لا تخيب، وعلى الباني أن ينظم حديث الذاكرة في صرح كلامي مهيب. تتعين « الأيام » بعنصرين غير متكافئين، يستدعي أحدهما الآخر ويلغيه، إن لم يكن إلغائه شرط استدعائه مقدمة له، أي: تتعين « الأيام »، ظاهرياً، بوقائع إنسانية مفرداتها العجز والمعاناة والانتصار، وتتحد، جوهرياً، بسلطة اللغة، ذلك أن اللغة المتألقة هي الموقع الموافق الذي أدار فيه طه حسين حديثه عن الانتصار واختلاف المنتصر. فالانتصار بطولية، والبطولة المنتصرة تعبر عن ذاتها في ممارسة لغوية نوعية، تضع بينها وبين الممارسات اللغوية الأخرى

مسافة كبيرة ومتعددة الوجوه . فهناك اختلاف بين لغة « الأيام » ولغة شيخ « الكتاب » القديم ومن جاء بعده، وبعض الاختلاف بينها وبين لغة الأدباء في الزمن الذي ظهر فيه « الكتاب » . بهذا المعنى، فإن لغة « الأيام » هي الصرح الذاتي لكاتب « الأيام »، والأرض الجهورية التي شُيدت السيرة الذاتية فوقها، تمثالا غريبا من الكلمات، لا تمتسح الريح ولا يصيبه المطر.

تثني « الأيام » على الإرادة المنتصرة، وتعهّد إلى اللغة بالكشف عن هوية المنتصر المختلفة . ولذلك، فإن حسين كتب سيرته الذاتية شاباً، ولم يبلغ الأربعين، على خلاف لويس عوض وغيره، ذلك أن موضوعه لا يزد إلى سيولة الزمن الكاوية ولا إلى خبرة منقضية تحتاج إلى من ينظم عناصرها، بل يحيل إلى شاب مفتون بفكرة الرضى والانتصار . حين بلغ « جوليان باندا » نهاية الجزء الثاني من سيرته الذاتية قال : « ها أنذا قد بلغت نهاية قصتي، وكأني أشارف موتي، فلا طرح على نفسي إذن ذلك السؤال الذي يثيره كل من كان على شفا الموت ويرفض أن تكون حياته لا شكل لها، بل يريد أن تكون خاضعة لقانون معين . هذا السؤال هو : أتراني كنت كما كنت أود أن أكون ؟ » (١١) . كان طه حسين، حين كتب « الأيام »، بعيداً عن لحظة التأمل المؤسسية، كما لو كان قد طرح سؤال باندا وأجاب عليه قبل أن يبلغ الأربعين، مخبراً خصومه، وبعد محنة « في الشعر الجاهلي »، أن حياته الماضية كانت كما أراد لها أن تكون، وأن « أيامه » القادمة ستكون وفيه لما انقضى من « الأيام » .

الاحتفاء بالانتصار احتفال بالإرادة، والإشارة بالعنصرين معاً ثناء على الفردية الحديثة، التي ترى إلى إمكانيات الإنسان المبعدة قبل أن تلتفت إلى خطاياهم ومواقع الخطأ فيه . ولهذا، فإن حسين لم يضع كتاباً عن الإرادة ولا توسل الرواية، وإن لم يكن بعيداً عنها، إنما ذهب إلى جنس أدبي غير مطروق، تقريباً، في الكتابة العربية هو : السيرة الذاتية . والجنس هذا لم تعرفه الحضارات التقليدية، والشديدة المرتبئة منها بشكل خاص، ولم يوطّد أركانه في العالم الغربي إلا في عصر النهضة، على أرض مفهوم الإنسان و« الأنا » المكتشفة، أي أنه جاء امتداداً لظهور الفردية البرجوازية . فبعد أن كان الإنسان وجوداً مفتقناً، يحموه من جاء قبله ويمسحه من يأتي بعده، أعاد اكتشاف ذاته واكتشف أن أصله فيه، وأن الطفولة هي موقع الأصل الحقيقي . كان طبيعياً، إذن، أن يضع المثقف المنتصر، الذي عرف الثقافة الغربية، تجربته في سيرة ذاتية، وأن يبدأ بحديث شجي طويل عن فضاءات الطفولة . وكان طبيعياً أيضاً أن يعرف طه حسين، المفتون بالديمقراطية والأفكار الديمقراطية، أنه يتعامل مع جنس أدبي ديمقراطي، يتيح له أن يقول ما شاء عن أحواله، وإن كان جدل الاتهام والانتصار وضع القول في حدود معينة . ولعل ديمقراطية السيرة الذاتية، التي رضي طه حسين بطرف منها وأعرض عن طرف آخر، هي التي جعلته يصل، أحياناً، إلى بوح حزين . ومثال ذلك حديثه عن طريقة طعامه، التي أضافت قرابة جديدة إلى قرابته الأولى مع أبي العلاء المعري، وحققه المكشوف على أمه وأبيه وأخوته، وإشهار الحرمان الذي عاشه حين كان طالباً في الأزهر.

أسباب كثيرة استولت منها كتاب « الأيام » شهرته الواسعة : الصراع بين فرد وبيئة اجتماعية، كما المنع الدكتور إحسان عباس ذات مرة، والمجاهبة بين فرد وعاهته الفردية والاجتماعية، والتزالل بين الكاتب وخصومه في لحظة معينة، والمواجهة بين لغة قديمة وأخرى تريد أن تكون حديثة وشخصية معاً . ومع

أن في الأسباب جميعاً حرباً بين مثقف مكفوف وغيره، وجوهرها النشوة والغلبة والظفر، فإن فيها أيضاً حزنًا مدوياً عاشه المثقف المنتصر وحيداً. يقول قائل قديم: الحياة كوميديا لمن ينظر إليها بعقله، والحياة تراجيديا لمن تعامل معها بأحاسيسه. كتاب «الأيام» حديث عن الحياة والعقل والأحاسيس في آن. وهو ما أعطاه قيمة تغاير السير الذاتية الأخرى.

٤- المفرد في مجال المعرفة:

يقول الكسندر ستيفنشتيتش في الجزء الأول من كتابه «تاريخ الكتب»: «كان المصريون القدماء ثم اليهود وغيرهم من شعوب الشرق الأوسط، والرومانيون يعتبرون بعض الكتب «مقدسة»... وقد ورثت المسيحية هذه الاعتقادات،... فابتداءً من أوريفن وغيره من الكتّاب المسيحيين في العصر القديم نجد تلك الفكرة القائلة بأن بعض الكتب قد كُتبت من قبل الملائكة والقديسين، بل من الله نفسه أو بوحي منه...»^(٢٢). قدس الإنسان، وفي الأزمنة جميعها، بعض الكتب ورأى فيه وحياً إلهياً أو قسباً متعالياً، يقيم بينه وبين تأويله الإنساني حجاباً ومسافة. وتجلت المسافة، ولها اتجاهات متعددة، في تنصيب «الكتاب» مثلاً، يحاكمه الإنسان ولا يصل إليه، وفي الاعتراف بعجز الوعي الإنساني عن تملك معنى «الكتاب»، وقبول متجدد بأولوية النص المقدس على قراءاته المتعاقبة. يستمر النص محاطاً بأسراره وبهالة لا تنطفئ، ويستمر القارئ مكسوفاً، بعد أن أسلم روحه وعقله إلى نص لا يحاكمه أحد. لا تقوم المسألة، في شروط محلّة، في تقديس نص تعارف المؤمنون على تقديسه، بل في انتقال التقديس من «الكتاب الأول» إلى كتب تنتسب إليه، ومن الكتب الأخيرة إلى من يتلوها ويعلق عليها. تصدر عن الخلط والتخليط عقلية التقديس، وقوامها التناظر البسيط، التي توزّع القداسة على كتب مختلفة ورواة أكثر اختلافاً.

جاءت الأزمنة الحديثة، وكما ذكر والتر بنيامين في دراسة شهيرة له، واختلست من «الكتاب القديم» بعض هالته، وأرسلت بشظايا الهالة المتناثرة إلى قارئ محتمل. تراءى الانتقال، الذي بدأ في الكتاب عبقه القديم، نزول الكتاب من مقامه إلى أرض العرض والطلب. كان الكتاب، قبل الطباعة الآلية، نادراً ومحتجباً وأصبح، لاحقاً، متوفراً ومبتذلاً، وكان له قارئه الطقوسي، الذي هوّن انتشار التعليم من شأنه، وكان له مكانه الضيق الموزّع على السلطة والثراء، الذي انحسر بعد أن أخذ «الشعب» مكان «الرية». سوى الكتاب، قبل زمن الطباعة الآلية، المراجع القرينة التي تكتبه وتقرأه، وتملكه بعد انتهاء القراءة والكتابة، وسأوى، بعد زمن الطباعة، العقول المتحررة، التي ترفض الاحتكار من حيث جاء. عبرت هذه التحولات عن مقولة حديثة شهيرة هي: «الاستقلال الذاتي»، التي توزّع الكتاب إلى كتب والمعرفة إلى معارف والجماعة إلى أفراد. رأى الفيلسوف الألماني شيلر في الفرنسي ديكارت «إعلاناً عظيماً عن سيادة الفرد»^(٢٣)، محيلاً، لزوماً، إلى سيادات أخرى، سيادة العقل مجلاها الأعلى.

استأنس طه حسين، وهو يلقي محاضرات في الجامعة عن الشعر الجاهلي، بما قاله شيلر واستأنس، أكثر، بما جاء به ديكارت عن الشك المنهجي. أعطى في حديثه عن الشعر الجاهلي رأياً، وكان رأيه

في الشعر الجاهلي مدخلاً إلى آراء أخرى. فكان هذا الشعر، الذي تناسل شرحه رتيباً عبر العصور، يُقصد لذاته ولا يُقصد لذاته على السواء. يقصد لذاته موضوعاً زهيداً بين أستاذ وتلاميذ في قاعة مغلقة، ولا يقصد لذاته في منهج يضع الشعر بين قوسين ويبدأ بالذات القارئة، معتبراً الأخيرة شرط القراءة ومراً لها. نقرأ في «في الأدب الجاهلي»: «أما إن أردنا أن نذهب مذهب شيوخ الأدب في مصر وننحو نحو هذا الأدب الرسمي المألوف في المدارس العالية والثانوية، فالأمر يسير كل اليسر.. نحن لا نحب هذا الطريق ولا نريد أن نسلكها، بل نحن إنما نعلم ما نعلم في الجامعة، ونكتب ما نكتب في الصحف والرسائل، لنمحو آثار هذه الطريقة ونطمس أعلامها، ونمحو مكانها طريقاً أخرى أقوم وأوضح وأهدى للتحق.. ص: ٣٧ - ٣٨»^(٢٤). يستمد الكتاب معناه الجديد من ذات تقرأ على طريقته الخاصة، أدركت أن في القراءة الرسمية المألوفة «إعوجاجاً وغموضاً وتضليلاً». يأخذ القارئ، في الطريقة الجديدة، موقع الأولوية، فاصلاً في ذاته بين الشك واليقين وبين القراءة الفاعلة والاستظهار القديم: «فأول شيء أفجؤك به في هذا الحديث هو أنني شككت في قيمة الأدب الجاهلي وألححت في الشك، أو قل ألح الشك علي، فأخذت أبحث وأفكر، وأقرأ وأتدبر، حتى انتهت بي هذا كله إلى شيء إن لم يكن يقيناً فهو قريب من اليقين.. ص: ٦٥». يعترف الباحث باستقلاله الذاتي عن غيره، مكرراً ما يوطد «أنه» ويؤكد «فهي: تشك وتلح وتبحث وتفكر وتقرأ وتندبر، وتصل إلى اليقين ولا تصل إليه. ولعل الشك الذي يتأخم اليقين، كما اليقين الذي يورقه الشك، هو ما يَبْقَى «الأن» بقطة ومتوترة، مطمئنة إلى أحكام تدبّرتها، وقلقة من جديد تسوقه وحيدة. شيء قريب من حديث باسكال عن ذات مهجورة، تلتمس العزاء في مونولوج صامت لا ينتبه إليه أحد.

يبدأ حسين بذات عاقلة ورحيل إلى «علم مفرد»، يوافق الذات التي لا تتركز غيرها. وهذا يوزع مبدأ «الاستقلال الذاتي» على العلاقتين معاً، ويرى في الحرية شرطاً لوجودهما: «وأكبر ظني أنك تعلم من هذا الحديث ما أعلم، وأنت قدس الحرية كما أقدسها وقرأها شرطاً أساسياً للحياة الصالحة كالحرية السياسية والحرية الاجتماعية. إنما أريد أن أحدثك عن هذه الحرية التي يطمع فيها كل علم ناشئ ليستطيع أن يقوى وينمو ويأخذ بحظه من الحياة، هذه الحرية التي تمكنه من أن ينظر إلى نفسه كأنه كائن موجود ووحدة مستقلة ليس مديناً بحياته لعلوم أخرى.. ص: ٥٦». يتعامل طه حسين مع فكرة الكائن، التي تتوزع على البشر والمعارف معاً. فكما أن الفرد لا يمارس السياسة، وهي فعل راق ودليل على الارتقاء، إلا إن كان فرداً من مجتمع نسيجه أفراد، فإن العلم لا يحقق شروطه، وهي وتبدل وارتقاء، إلا إن ظفر باستقلاله الذاتي وتحزّر من تبعيته إلى معارف أخرى تنكر الاستقلال الذاتي والمعرفة المتحررة. ولهذا يميّز حسين بين الأدب والدين وبين اللغة الأدبية وأخرى تحتجها الشروح الدينية ويشير، غير مرة، إلى الكيمياء والفيزياء وعلم التشريح.. وبداية، فإن الدفاع عن حق كل علم في الحرية دفاع عن تعددية العلوم وتعدد وجهات النظر إليها وعن مبدأ التعددية، داخل المعارف وخارجها.

تكوّن الباحث الحديث، وطه حسين مثلاً، في سجله مع عارفين تقليديين، يخلطون بين ذواتهم والمواضيع التي يتعاملون معها. وما كان علم الباحث الجديد مختلف المصير، بعد أن توزّع الاستقلال

الذاتي» على العلم والمدافع عنه. وقف «العلم الجديد»، والعلم سيرورة وتحول، أمام «عموميات إيديولوجية»، مرجعها التقليد واستبداد المألوف. أراد طه حسين، وهو يدافع عن الحرية، أن يفصل بين الخطاب الديني، وله منطق وأدواته، وخطاب مغاير لا يحتاج الدين ويرتكز إلى وسائل مغايرة. وحين سألوا بين تاريخ الأدب والعلوم الطبيعي، كما كان يقول، كان يقصد التجريب والاختبار، ويحتملان التصديق والإنكار، وهو ما لا يتألف مع الإيمان الديني. وكان يرى إلى العلم، وهو كوني، معتمداً معطيات التاريخ المعرفي، وهي متغيرة، وتغاير الإيمان الثابت والثابت الضروري الملازم للإيمان. والواقع أن الأزمة، وليس بالمعنى السطحي، علاقة داخلية في كل حقل معرفي، تفرض عليه نقداً ذاتياً مستمراً، تنقله من اكتشاف إلى آخر، يجعل من اكتشاف سبق حدثاً مضى يرقد في تاريخ المعرفة. أكثر من ذلك أن سيرورة الإنتاج المعرفي لا تنفصل عن الممارسات الاجتماعية، ذلك أن العلم، مهما تكن أدواته وغاياته، ممارسة اجتماعية. على خلاف ذلك، فإن المعارف الإيمانية لا تعرف الأزمة، وإن كان البعض يعطي جهله صفة الإيمان، مساوياً بين الركود والقداسة. يسوق طه حسين، وهو يميز أزمة العلم، وأفقه التجاوز والاكتشاف، من الأطمئنان الديني، مثال تشريح الجسم الإنساني، الذي حرّمته كنيسة العصور الوسطى وحرّزته، لاحقاً، الثورات الإنسانية.

تضمن خطاب طه حسين، وهو يشرح معنى الاكتشاف العلمي، نسقاً من المفاهيم: العلم المستقل، الاكتشاف، الحرية، التجريب، الشك.. تدور المفاهيم حول اكتشاف جديد وإعادة اكتشاف قديم، كان يبدو صحيحاً وتهاوى. يدلّل الاكتشاف، في وجهيه المتلازمين، على نسبية المعرفة، وعلى حوار المعارف المختلفة، وهي تتبادل الاعتراف، بغية الخروج من مجهول إلى معروف. وما هو واضح في الخطاب ومسيطر عليه هو: فكرة البداية المتجددة، التي تقطع مع بداية سابقة، وتمحوها بداية لاحقة، تخبر أن البدايات كلها مهياة للتجريب والأقول. لا علاقة بين منطق الكشف العلمي وبداية تعطى مرة واحدة، حدث عنها القديس أوغسطين. وما معنى التاريخ، الذي يحاكم وينقد ويختار ويبني ويهدم، إلا العلاقة المتوترة بين التجريب والأقول، إذ يتهاوى ما بدا جليلاً ويصعد ما بدا هامشياً وغير مرغوب. وهذا ما قصده نيتشه حين كتب: «لا يمكن تأويل الماضي إلا بقوة الحاضر الهائلة». لذا يكون تاريخ العلم جملة الحقائق والأخطاء التي صاغته، وهو ما يميّن الخطأ في التجريب العلمي اكتشافاً علمياً مهيأً.

كيف تقيم في الخطأ كي تختبر الصواب؟ ذلك أن الصواب لا يمتحن إلا بما يبدو نقيضاً له. وهذا ما مارسه طه حسين وهو يبحث عن علمه المفرد وعن تفريد العلوم مبتعداً، قدر ما استطاع، عن علم راكد هو جهل راكد، وعن لفظية متأكدة تنعني العلم الكامل. فقد انطلق في «الشعر الجاهلي» من موضوع عربي شهير، ذ «الشعر ديوان العرب»، ووجد ذاته أمام موضوع معلوم ومجهول، معلوم في الكتب المطمئنة التي استظهرته وفي الحواشي الرتيبة التي ترقد حواشي أخرى، ومجهول في تكوّنه وفي الأسباب المختلفة التي حكمت تكوينه وأمدته بلغة لا توافق. قاد المجهول الباحث، عن مجهول مختلف، من عمومية تُعرف بـ «الشعر الجاهلي» إلى علم جديد مرغوب يدعى بـ: تاريخ الأدب، يقبل بالفرضية والاختبار والتصديق والتكذيب. ورأى في حقله الجديد علماً، له كرامة العلوم الأخرى

ويستحق وجوداً لا يقصر عن حق علم الطب والكيمياء في الوجود، ورأى أن للعلم الجديد منهجاً، وأن له الحق في حضن مناهج أخرى، تقول مهما اختلفت قولاً وحيداً مستعاضاً. غير أن حسين، الذي كان يتعامل مع الفرضية العلمية، سرعان ما حوَّصر في بداية الطريق، لأن شيوخ الأدب، الذين لا يقبلون بالفرضية ولا يعرفونها، واجهوه به: المسلمات، التي جاءت مجهولة وتستمر مجهولة، محصنة بغراض سياسية وإيديولوجية حيناً، ومحصنة بـ «سحر الماضي» حيناً آخر. والواقع أن الدكتور حسين اختار باباً موصداً وثقيل الرتاج منذ البداية، ذلك أن البحث الموضوعي في تاريخ الأدب العربي لم يكن ممكناً، دون اختبار التاريخ العربي - الإسلامي كله، الذي يُختصر، غالباً، إلى تجانس مطلق منير، تُعطف عليه حالة من القداسة الكاملة. يقول حسين: «شعراؤنا لا يزالون مجهولين، وكتابتنا لا يزالون مجهولين، وادبنا كله لا يزال مجهولاً، لأن الذين يتكفلون تعليمه ونشره يجهلونه. وهم يجهلونه لأنهم لا يقرؤونه، وإن قرأوا أو قل إن قرأوا منه شيئاً فهم لا يفهمونه على وجهه... ص: ٥٥». يُشرح «الأديب المجهول» بالقراءة الجاهلة، وتُشرح القراءة الجاهلة، وكما الملح حسين، بـ «السلطة المعلومة»، التي تقدس ذاتها وهي تنتسب إلى تاريخ مقدس، لا فجوات فيه.

وقف حسين أمام الشعر الجاهلي ووصل إلى تاريخ الأدب، ثم انتهى إلى علم التاريخ. وحاول، في خطاه المتقدمة والمتراجعة، أن يستولد تاريخ الأدب من التاريخ الاجتماعي والسياسي، وأن يستولد التاريخ الأخير من تاريخ الأدب، وذلك في حركة دائرية ترهقها الأبواب المغلقة. كان يسعى، في الأحوال جميعاً، إلى تحرير الحاضر من الماضي، أو إلى تحرير الزمن الحديث، وهو زمن مفرد، من عمومية زمنية أسماؤها التراث والأصالة ومأثور العرب، تخلق الماضي ولا ترى الحاضر وتوهم الماضي كي لا ترى من الحاضر شيئاً. يقول قسطنطين زريق في كتابه «نحن والتاريخ»: «إن غاية التاريخ هي إدراك الماضي كما كان، لا كما نتوهم أنه كان، وكذلك ليس هو تصوير الماضي كما يجب أن يكون، أو كما نريده أن يكون»^(٢٥). ما يصغه الشاب الثائر طه حسين به «الجهل» يأخذ على قلم المؤرخ الهادئ صفة أكثر لطفاً هي «التوهم». غير أن الاثنين معاً يتعاملان مع الحاضر وينطلقان منه، لأن الحاضر هو الزمن الوحيد المتاح، الذي تمكن معاينته ومقارنته، بنسبة من الخطأ محدودة. تأمل زريق علم التاريخ كعلم مستقل عن غيره، ورأى طه حسين في علم تاريخ الأدب علماً يضارع العلوم الأخرى. ولعل الدعوة إلى التحرر من «سحر الماضي»، بلغة زريق، هي في أساس التشابه الشديد بين منهج «نحن والتاريخ» ومنهج «في الأدب الجاهلي»، على الرغم من عقود ثلاثة ونيف تفصل بينهما. اشتق زريق مشروع القومية العربية من «زمن القوميات»، وهو زمن حديث، بعيداً عن فكر لا تاريخي، يعثر على القومية العربية في الأزمنة كلها، ولا يلتقي بها في زمنها التاريخي الفعلي المفترض. ولذلك يصل زريق بين القومية الجديدة المفترضة وجملة من المفاهيم المفردة، مثل الديمقراطية والعلمانية والتعددية، على مبعدة عن عمومية إيديولوجية أخرى، مأخوذة بعنقريّة اللغة العربية وروح الأجداد والماضي العظيم. حنَّز زريق من سحر الماضي وطالب بإنتاج معرفة موضوعية عن الماضي، هي شرط لاكتشافه بلا توهم أو أوهام. وما قال به الفكر القومي في كتابه المنشور عام ١٩٥٩، أخذ به طه حسين من قبل عام ١٩٢٥، حين استلهم مناهج من «زمن القوميات»، الذي هو

زمن «علم التاريخ» وزمن المعارف المتحررة. وفي قول الرجلين تصوّر عميق يقول بأن التاريخ يغدو علماً، حين لا يلتبس لذاته بداية مطلقة.

كيف تقيم في الخطأ كي تكتشف الصواب؟ وكيف تقيم في الحاضر كي تكتشف الماضي؟ يرد السؤال الأول إلى الذات العارفة ونسبية المعرفة، ويرد الثاني إلى الوعي التاريخي والمعرفة التاريخية. وفي الحالين يُستدعى التاريخ ويكون مسيطراً. ولاستعادة التاريخ، عند حسين وزريق، غايات عديدة: إن قراءة التاريخ، كسيرورة مفتوحة، شرط وعي الفرد لذاته، كمشارك في التاريخ أو كمتفرج غفل عليه. فالتاريخ، وهو يختلف عن الماضي، يخبر عن الأسباب التي تجعل الإنسان عبداً لماضيه أو سيّداً عليه، بل أنه يخبر عن الأسباب التي تحمل الإنسان على أن ينفصل عن الإنسان، بعد أن انفصل عن الطبيعة، كما لو كان الانفصال، الذي لا يرجع عليه أحد، قانون الإنسان المبدع بامتياز.

ولد خطاب طه حسين، وهو يحتفي بالعلم المفرد المستقل، مقيداً، ذلك أن المفرد المعرفي المتعدد، أي العلوم المستقلة الأخرى، الذي يحتاجه كان غائباً. كان «تاريخ الأدب» المنشود في حاجة إلى علوم أخرى توافقه، مثل علم التاريخ والأدب المقارن وفقه اللغة.. ولم تكن هذه العلوم أحسن حظاً من «الشعر الجاهلي» ولا متقدمة عليه. وبسبب حاجة «تاريخ الأدب»، الذي لا وجود له، إلى علوم موافقة لا وجود لها أيضاً، أقام طه حسين كتابه «في الأدب الجاهلي» على أطروحة عامة، هي حرية الفكر، استولد منها أطروحة ثانوية عن: حرية البحث الأدبي. ولأن طه حسين رأى «ما لا تجب رؤيته» سقط في المروق، وغداً «وافداً ومتغرباً»، وسقطت عليه نعمت أخرى لن تطل، لاحقاً، «نقاداً في الأدب»، راوا في البنيوية والتفكيكية امتداداً أليفاً للموروث الثقافي العربي.

● - ملاحظة ناقصة: المفرد في حقل الكتابة:

قدّم طه حسين في الدورة السابعة عشرة لمؤتمر المشرقين، التي انعقدت في أكسفورد عام ١٩٢٨، دراسة طويلة، نشرت في باريس في كراسة العام ذاته، عنوانها: «استخدام ضمير الغائب في القرآن كاسم إشارة»، جاء في سطورها الأولى: «في النحو العربي قاعدة ثابتة هي أن ضمير الغائب يجب دائماً أن يعود إلى اسم يتقدمه. وهذا الاسم يجب أن يكون مذكوراً صراحة في النص أو أن يفهم عنه بالضرورة وعلى نحو واضح»^(١٦). وهذا الضمير الغائب، الذي لا ما يدل عليه في النص، هو ما أخذ به في «أيامه»، مستعيضاً عن أنا المتكلم، وهو أمر شائع في السير الذاتية، بكلمات أخرى، كان يقول «صاحبنا» أو «صبيّنا»، أو أن يسرد ما شاء متوسلاً بضمير الغائب لا أكثر: «لا يذكر لهذا اليوم اسماً، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتاً بعينه، وإنما يقرب ذلك تقريباً». هذا هو المطلع الشهير الذي بدأ به حسين «أيامه الشهيرة». جاء في الدراسة السابقة، وتقع في حوالي ثلاثين صفحة، ما يلي: «والقرآن بعبارة أخرى يستخدم في هذه الحالة كثيراً من ضمائر الغائب مع إعطائها دلالة اسم الإشارة. وقد يسأل سائل عن مبرر لهذه الظاهرة ما دام استخدام أسماء الإشارة العادية أقرب إلى الوضوح. والجواب هو أن ضمير الغائب

أنسب للإيجاز المنشود...^(٢٧). ارتاح كاتب «الأيام» ، إذن ، إلى ضمير الغائب قاصداً «الإيجاز المنشود» ، فالصيغة المقترحة تعفيه من تفاصيل كثيرة ، وتفرض عليه ألا يقترب من «عالم الإنسان الداخلي» إلا قليلاً ، وذلك في سيرة ذاتية ، تتضمن في طياتها شيئاً من «الميلودراما» أو تكاد . بيد أن الصيغة المقترحة ، وهي تنشئ سيرة ذاتية ، لا تستقيم دون انقسام السارد إلى ذات وموضوع ، ذات تنشر حزنها وبطولاتها ، وموضوع يوحد بين الذات وعلاقاتها الخارجية . وبهذا تعيش الصيغة جدلها الخاص بها ، تقتصد في القول وهي تصرف العالم الداخلي الأسيان ، وتفتح أفقاً جديداً وهي ترى إلى «الصبي الأعمى» كآخر .

يسمح ضمير الغائب ، الذي عليه أن يرد إلى اسم صريح يتقدمه أو ما هو قريب منه ، ببناء خطاب مزدوج ، يحيل إلى آخر وإلى «أنا معلنة» ، يكتبها صاحبها في صفحات كثيرة ، وتتسلل واضحة في سطور أخرى . وفي هذا الخطاب المزدوج ، تتوارى الأنا في الهو ، وتظل واضحة ، وتتوارى الهو في الأنا وتبقى مسيطرة . ينوس الخطاب ، في الحالين ، بين «داخل» دائم التحول و«خارج» ثابت ومكتفٍ بثباته . والداخل هو الصبي الذي يروي «ابنه» ، بلغة الشعر الرومانسي ، سيرته ، والخارج هو الوجود المتهم الذي يختلس البصر . بيد أن الخطاب المنقسم ، ظاهرياً ، إلى «أنا» و«آخر» لا يلبث أن يفصح عن ذاته ، وعلى مستوى اللغة ، في شكلين من الكلام ، أولهما لغة الإقناع ، وثانيهما لغة الإبداع ، وإن كان الكلام يوحد اللغتين معاً . تظهر اللغة الأولى في وصف الوقائع التي جعلت «الصبي» على ما هو عليه ، كما لو كان السارد يسوق واقعة وراء أخرى ، كي يقنع القارئ بتحولاته الذاتية وبصحة المواقف التي انتهى إليها . كان يكتب : «وأعانت هذه الحادثة على أن يفهم طوراً من أطوار أبي العلاء حق الفهم . ذلك أن أبا العلاء كان يستتر في أكله حتى على خادمه ، فقد كان يأكل في نفق تحت الأرض . ص : ٢١ . تشير الحادثة إلى سخرية أخوته من طريقة أكله . نقرأ قبل السطور السابقة الجملة التالية : «ومن ذلك الوقت عرف لنفسه إرادة قوية» . يحقق الكلام الإقناع حين يصل إلى نتيجة اتكاء على حادثة معينة . ولن يختلف الأمر ، حين يوحى السارد باستخفاف والده ببعض «شيوخ الطريق» ، بسبب ضعف صدقهم وتكاليف طعامهم التي تثقل كاهل العائلة . يقدم طه حسين ، في مواقع كثيرة ، لغة تقريرية ، تصف ظاهرة وتعطي فيها حكماً ، كحالته حين وصف إجلال أهل الريف للشيوخ والمتعلمين ، وفسر الظاهرة بقانون العرض والطلب .

يمحو طه حسين لغته التقريرية ، تلك القائمة على البرهنة والإقناع ، بلغة ثانية ، يمكن أن تدعى بلغة الإبداع ، غرضها تأكيد اللغة الأولى وحجبها معاً : تؤكد لغة الإبداع اللغة الأولى ، حين تقيم مسافة بين لغة المبدع ولغة القارئ ، تقع الأخير بأن للمبدع نظراً ومنظوراً لا يحاكيهما أحد . وتحجب لغة الإبداع اللغة الثانية ، وهي تقنع القارئ بأن مراجع السيرة الذاتية الخارجية تستمد قيمتها من اللغة البهيمية التي تصوغها : «يرجح ذلك لأنه يذكر أن وجهه تلقى في ذلك الوقت هواء فيه شيء من البرد الخفيف الذي لم تذهب به حرارة الشمس . ويرجح ذلك لأنه على جهله حقيقة النور والظلمة ، يكاد يذكر أنه تلقى حين خرج من البيت نوراً هادئاً خفيفاً لطيفاً كان الظلمة تغشى بعض حواشيه . ثم يرجح ذلك لأنه يكاد يذكر أنه حين تلقى هذا الهواء وهذا الضياء لم يؤنس من حوله حركة بقطة

قوية، وإنما...». يفتتح فعل «يرجح» ثلاث جمل وأكثر دون أن يتغير «الترجيح» أو أن يستبدله بآخر. لذا يكون دور الفعل المتكرر تأكيد وجود «الفاعل» لا تأكيد غيره، الذي يتكشف «فاعلاً لغوياً» أولاً، يكشف عن بلاغته في «فعله» التكراري، ويحتفظ بـ«ترجيح» لا يتغير موقعه.

يقوم التكرار الذي يحيل إلى «الفاعل»، وهو مسيطر في نص طه حسين، بتأمين حضور طاع لشخصية المتكلم، وتوطيد مستمر لهويته: «ولكنه لا يعرف كيف حفظ القرآن، ولا يذكر كيف بداه ولا كيف أعاده، وإن كان يذكر من حياته في الكتاب مواقف كثيرة،...». يذكر أوقاتاً كان يذهب فيها إلى الكتاب محملاً على كتف أحد أخوته... ثم لا يذكر متى بدأ يسمى إلى الكتاب، وهو يذكر ما كان... ص: ٢٨. يأخذ فعل «يذكر»، في تكراره موقع فعل «يرجح»، وكلاهما فعل مضارع يعلن عن حضور مستمر، مخبراً أن السارد هو المركز، وأن مركز السارد هو شكل كلامه، أي أسلوبه اللغوي. وهكذا يتعين السارد مركزاً في شكلين لا متكافئين، أولهما صادر عن معنى السيرة الذاتية، وثانيهما متأت عن أسلوب لغوي، يهتس الشكل الأول، ويختلف عن أشكال الكلام السائدة.

كتاب «الأيام» آية على التفرد الأسلوبي، ومرآة لتلك العلاقة القائمة بين الأسلوب والتفرد الذاتي، حيث الأسلوب تعبير انفعالي وعقلاني وفن قائم بذاته. وواقعة نصية مكتفية بذاتها. يقول بوريس إيكسناوم: «إن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حال على حدة. فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف، أي للتوصيل، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية... ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى، وهي موجودة بالفعل، حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية، مع أنه لا يختفي تماماً، فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة»^(٢٨). قصد طه حسين في «أيامه» المكونات اللسانية المغايرة، مبرهنًا أن للضرير، الذي كان زري الهيعة، مثلاً لغوياً خاصاً به، يحاكيه غيره عاجزاً، ولا يحاكي غيره إلا قليلاً.

مراجع الدراسة

- ١- لويس عوض، ثقافتنا في مقترض الطرق، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣، ص: ١٢٩.
- ٢- فدوى مالطي دوغلاس: العمى والسيرة الذاتية، كتاب الرياض، الرياض، أيار ٢٠٠١، ص: ٥.
- ٣- مجلة الهلال، عدد خاص عن طه حسين، شباط، ١٩٦٦، ص: ٢٩.
- ٤- طه حسين: الأيام، الجزء الأول، دار المعارف، القاهرة، طبعة بلا تاريخ.
- 5- Z. Bauman: Liquid modernity, Polity, Cambridge, 2000. P: 112.
- ٦- د. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: الريف المصري في القرن الثامن عشر، مدبولي، القاهرة، ١٩٨٦ (الباب الخامس، ص: ٢٠٧-٢٤٨).

7- Jon Elster: Ulysses unbound, Cambridge, university Press, 2000, P: 2.

- ٨- المرجع السابق، ص: ٣.
- ٩- عبد الرحيم عبد الرحمن: مرجع سبق، ص: ٢٥٢ - ٢٥٣.
- ١٠- المرجع السابق، ص: ٢٣٧.
- ١١- المرجع السابق، ص: ٢٤٥.
- ١٢- عبد الفتاح كيليطو: الكتابة والتناسخ، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥، مفتتح الكتاب.
- 13- Je, Sur l'individualite - Messidor, Editions sociales, Paris, P: 223.
- ١٤- علي الشوك: كيمياء الكلمات، دار المدى، دمشق، ٢٠٠١، ص: ٢١١.
- ١٥- د. فؤاد زكريا، التفكير العلمي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨، ص: ٨١.
- G. Bachlard: Le droit de rêver. P. u. f, Paris, 1970, P: ١٥.
- ١٧- مصطفى عبد الغني: الفكر والامير، طه حسين والسلطة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص: ٣١٨ - ٣١٩.
- 18- Dictionnaire des genres et notions littéraires, Albin Michel, Paris, 1997, P: 51.
- 19- Jean Starobinski: Jean - Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle. Gallimard, 1971, P: 217.
- ٢٠- أندريه موروا: فن التراجم والسير الذاتية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص: ٩٨.
- ٢١- جورج ماي: السيرة الذاتية، بيت الحكمة: قرطاج، تونس، ١٩٩٢، ص: ٦٤.
- ٢٢- ألكسندر ستيفنشفيتش: تاريخ الكتاب، عالم المعرفة ١٦٩، ١٩٩٣، ص: ١٦٢.
23. J. Lortz: Histoire de l'église. Payot, Paris, 1962, P: 287.
- ٢٤- طه حسين: في الادب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة عشرة.
- ٢٥- مجلة الطريق: عدد خاص عن قسطنطين زريق، آب ٢٠٠١، (فيصل دراج: دلالة المعرفة التاريخية).
- ٢٦- من الشاطئ الآخر، طه حسين، كتابات جمعها وترجمها عن الفرنسية وعلّق عليها عبد الرشيد الصادق محمودي، الطبعة الأولى ١٩٩٠، إدفرا باريس، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ص: ١٢٩.
- ٢٧- المرجع السابق، ص: ١٤٣.
- ٢٨- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكليين الروس، ترجمة إبراهيم، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢، ص: ٣٦.

علامات الاقتباس*

مارجوري غاربر

إذا كنت ترغب بإلقاء محاضرة إكراماً لـ *جيمس هورنغتون*، فإن طموحك لا يتأثر به الثناء، وتجنب على الأقل الاستشهاد بالشعراء، إذ الاقتباس منهم ينيب عن صناعة ضعيفة. أبقراط (الوصايا).

١

حينما توجه النائب هنري هايد بكلامه إلى مجلس الشيوخ في المناصب الجليلة لجلسات توجيه الاتهام [في قضية كلينتون - لوينسكي] [1]، أستمع على تعليقاته عنصر الهيبة الضروي بإضفاء نكهة إليها عبر الاقتباسات المألوفة؛ أو الاقتباسات التي بدأ أنه ينبغي لها أن تكون مألوفة. استشهد، على سبيل المثال، بـ السير توماس مور الذي لم يُبح له ضميره الرضوخ لقضية طلاق هنري الثامن المخادعة [من زوجته كثرينا] وزواجه [من آن بولين]. على أن اقتباس هايد من رجل الدولة التيودريّة كان له جرسٌ معاصر غريبٌ. فقد أخبر عضو الكونغرس، من إلينوا، مجلس الشيوخ قائلاً: «وكما قال

* هذه الدراسة مأخوذة عن

(Quotation Marks) Marjorie Garber (Critical Inquiry 25) summer 1999

نتم الإشارة هنا إلى حواشي المترجم برقم روماني في نهاية الدراسة، أما حواشي المؤلف فتأخذ أرقاماً عادية .
مارجوري غاربر، أستاذة اللغة الإنكليزية ومديرة مركز الدراسات الأدبية والثقافية في جامعة هارفرد. لها ثلاثة كتب عن شكسبير، ولها عدة كتب عن النقد الثقافي والنظري.

قال مور لابنته مارغريت: يا مغ، عندما يحلف المرء يمينا، فإنه يحمل ذاته كالماء بين يديه. إذا باعد ما بين أصابعه، لا حاجة له، حينذاك، الأمل في أن يجد نفسه ثانية»^(١١). وهنا يخرج صوت توماس مور مكتوماً إلى حد ما؛ فالذي يتكلم هو في الواقع شخصية مور في مسرحية رجل الفصول كلها ١٩٦٠ لروبرت بولت^(١٢).

ربما كانت المقدمة المتقدمة التي تصدر بها بولت مسرحيته، حيث يوضح فيها [سبب] اختياره بطل المسرحية، قد دفعت بعضو الهيئة أن يجد هذا الاقتباس في محله. يقول بولت: «لا يخلف المرء يمينا إلا عندما يبتغي أن ينيط نفسه على نحو استثنائي بما يتعهد به، حينما يبتغي أن يماثل بين صدق اليمين وقضيئته هو؛ إذ يقدم نفسه على أنه ضامن لهذا اليمين. ويتكلم بالنجاح. لكن، هناك نوع من عدم المبالاة مع الحانث في يمينا؛ نشعر أن الرجل لا ذات لديه ليتعهد بها، ولا ضمانة ليقدمها»^(١٣). غير أن الاقتباس من روبرت بولت يقتقد إلى قوة الإقناع (II) - التاريخية، والدينية، والمعرف بها - التي يتمتع بها الاقتباس من السير، وفيما بعد القديس توماس مور. لعل إدراك تصريح روبرت برتن الشهير حول الاقتباس من الأعمال الكلاسيكية، إذ قال: «وما يرى قَوْمٌ يقف فوق منكبي عملاق أكثر مما يراه العملاق نفسه»^(١٤)، قد دفع به هايد الطويل المحدودب أن يمد بعنقه عبر العصور متحدثاً إلى المستقبل من خلال صوت من «الماضي».

أن أتخير التشديد على زيف هذا الماضي بحصر الكلمة بين علامتي اقتباس، يشير منذ البداية إلى إحدى الخصائص اللافتة لهذه الدوال المطبعية. ففي ظل شروط استخدامها الحالية، قد تشير هذه الدوال إما إلى الوثوقية، أو إلى الشك. تضفي تلك «الوثوقية»، أو ذاك «الشك». هذه خصيصة لنا عودة إليها فيما بعد. لكن، لنمضي الآن، برهة أخرى، مع جلسات توجيه الاتهام.

في مستهل تعليقاته، وطلباً مرجع ثقة، يقتبس عضو الكونغرس هايد من شكسبير أيضاً. وفي هذه الحالة كان المؤلف معروفاً بحيث لم يكن هناك داع لذكر اسمه. ترم هايد قائلاً: «إن نظام عدالتنا المفدئ لن يبقى هو عينه بعد هذا. وبناءً على ما مستقرُّونه، إما أن تتوطد قوته لتحقيق المزيد من العدالة، أو أن يمضي في الطريق الذي ذهب فيه الكثير من البنية التحتية الأخلاقية ويصبح مجرد عرف ملؤه صخب وعنف، ولا يعني أي شيء»^(١٥).

لعلها عدم روح رياضية منا أن نعيب على هايد لهذا الاقتباس خارج سياقه: فكلتا العبارتين: «الصخب والعنف» و«لا يعني أي شيء»، قد باتتا منذ أمد من ذخيرة الكلمات العامة، يستعيرها كل امرئ؛ بدءاً من وليام فولكنر إلى مالكولم إيفانز^(١٦). غير أن صرخة ياس مكبث على لا معنى حياتها^(١٧)، التي أطلقت كرد فعل على نبأ موت زوجته، تبدو بطريقة ما وعلى نحو استثنائي غير ملائمة لخطبة سياسية كل ما ترمي إليه هو لا معنى اللحظة الراهنة. «فالحياة» في صياغة مكبث لها، ما هي إلا:

ممثلٌ مستكين

يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح،

ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية

يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف،
ولا تعني أي شيء (III) (٧).

ما كان يرمي إليه هايد باستشهاد ذلك، هو أن يستنهض بمجلس الشيوخ إلى العظمة بإقناعهم تمّاش انتقاص العدالة إلى «صخب وعنف، لا تعني أي شيء». رغم ذلك، فإنّ تجاور عبارتي «ممثل مسكين» (ممثل رديء، هار، غير بارع) و«معتوه» يبدو خطراً بعض الشيء في سياق خطبة موجهة إلى مجموعة من أعضاء مجلس الشيوخ الأمريكي. وقد وجدت ديلي نيوز تسلية في هذا الإسقاط، حيث تقول: «قال هايد: أن الحنث في اليمين صخب وعنف، ولا يعني أي شيء. لكنه أسقط بيت الشعر الذي يسبقه، والذي يقول: إن الحياة حكاية يحكيها معتوه» (٨). وبعد تحديد أن هذه «كلمات شكسبير في مسرحيته مكبث»، لمتّ الصحيفة إلى أن هذا الرأي في «الحياة» هو إلى حدّ ما «رأي شكسبير» أكثر من كونه رأي مكبث. وأقلّ ما يمكن قوله هو أنّ ديلي نيوز نظرت إلى المسرحية نظرة سليمة. نشرت مقالة أخرى في نيوز داي كتبها «محام يتخصص في قانون الملكية الفكرية» يصف فيها هايد على نحو مثيراح بكونه ابتداءً تعليقاته «باعتباس من هاملت؛ ملؤها صخب وعنف، ولا يعني أي شيء» (٩).

كتب باحث ذات مرة عن شكسبير، قائلاً: «أن تستشهد به في محاضرة، أو في مقالة، هو أن تسبغ بريقاً وهيبه على الكلمات والأفكار التي تكتنف اسمه الساحر» (١٠). لكن، هل يضفي البريق ذاته على المتحدث باليسر نفسه الذي يضفي به على الكاتب؟ أم أن تزامن «ممثل مسكين» يسهم في تذكير المستمعين بوضوح تام أن المتحدث ليس شكسبير، أو — إذا استشهدنا بأحد النصوص التي كانت ذات يوم من النصوص المعتمدة — «ليس الأمير هاملت»، بل بالأحرى هو:

تابع الأمير، امرؤ يزيد الحاشية عدداً

ويبدأ بمشهد أو مشهدين،

يتصّح الأمير؛ أداة طيعة، لا ريب،

مُراعٍ للآخرين، وببهاجه أن يكون ذا نفع،

حصيف، حذر، موسوس؛

فخم العبارة، ولكن بليد قليلاً؛

وفي بعض الأحيان، بل الحق، مضحك غالباً —

غالباً، أحياناً، الأبله (IV) (١١).

حتى النيويورك تايمز بدت ضجرة قليلاً مع نهاية دعوى توجيه الاتهام. وأفادت التايمز أنّ «السيد هايد حشد معجم بارتلت حقيقي في تقديمه التماس الإدانة الأخير المشبوب بالعاطفة. فقد قال: «نحن القلة المحظوظة مقدماً بذلك ثناء شكسبير لأزملائه جمهوريي المجلس». و«مقتبساً من غيبون، شجب السيد هايد رئيس الدولة على نحو لاذع بتشبيهه بالإمبراطور الروماني الفاسد، سبتيموس سيفيروس»، قائلاً: «قطع سيفيروس العهد على نفسه أن يخون فقط؛ وداهن ليحكم فحسب؛ وكيفما ألزم نفسه بين الفينة والفينة بالقسم والعهد، فإن ضميره الخانع لرغبته، سيحله من الالتزام المتعب» (١٢).

ونبذ صحافي في جريدة أخرى مناظرة توجيه الاتهام بوصفها «بُرأت زرقاء تقتبس من معجم بارتلت»^(١٣). والمعنى المتضمن ههنا هو أنهم على غير العادة؛ إذ لم يقولوا، بأية حال، شيئاً جديداً. فهل كان الاقتباس، في ظل هذه الظروف، موضع ثقة أكثر من صوت المتحدث؟ أم أنه، بالأحرى، موضع ثقة أقل؟

من الذي يتحدث حينما نضع كلامنا بين علامتي اقتباس؟ وفي حالة خطبة هايد الموجهة إلى مجلس الشيوخ، هل الذي تحدث هو هايد، مور، أم بولت؟ هايد، مكبث، شكسبير، أم ج. ألفرد برفروك؟

٢

يقترح إدوارد سعيد: أن «الاقتباس تذكير مستمر بأن الكتابة شكل من أشكال الإزاحة. وبما أنه أداة بلاغة، يمكن للاقتباس أن يكيف، أن يدمج، ويؤيف (سواء أعيدت صياغته على نحو خاطئ أو صحيح، أم لم تعد هذه الصياغة)، أن يركم، ويحمي، أو أن يخضع؛ إلا أنه، وإن كان على شكل تلميح عرشي، يبقى دائماً تذكيراً بأن كتابة أخرى تعمل على إزاحة الكتابة الحالية»^(١٤).
يذكرنا الاقتباس بأن الكتابة إزاحة. فبم يخبرنا الاقتباس عن الكلام؟

كيف يشير المرء إلى أن الكلمات التي يقولها هي بين علامتي اقتباس؟ أو «علامتي اقتباس»؟ لقد بات متعارفاً عليه في المؤتمرات العلمية أن يرفع المحاضر / المحاضرة يديه (أ) فوق مستوى كتفيه (ب) وأن يثني بسرعة السبابة والوسطى مقلداً الهيئة (النموذج الأمريكي، علامة مزدوجة) التي تكون عليها علامتا الاقتباس على الصفحة. والاثر الذي تتركه هذه الثنية، كما علق - إذا استرجعنا الأحداث الماضية - روجرز Rogers وهامرستين Hammerstein؛ (٧)، بوصفهما شخصاً واحداً، هو أن: هذه الإمامة تجعله يعتقد دائماً أن المتحدث يقدم أداء من أجل «حديث سعيد». فهل يومئ أناس الجزر البريطانية - أو الذين تكون بريطانيا أول مكان لإصداراتهم - بإصبع واحدة للإشارة إلى علامتي الاقتباس؟ (ربما لن يذكر، حينئذ، المرتادون دار الحضانة بالمحيط الهادئ الجنوبي، إنما بـ «العنكبوت الصغيرة»). لكن، باتت ثنية الإصبعين، في الواقع، متعارفاً عليها أكثر مما هي حركة تقليد؛ علامة على الاقتباس أكثر من كونها علامة اقتباس. ترتبط هذه الإمامة للممنغيات [في الأوبرا] باليدين إضافة إلى الكتفين، لا ليعبرن عن فعل الاقتباس وحده، بل لكي يعبرن عن موقف - غالباً يكون نزوعاً إلى شك ساخر - من قوة إقناع كل من الاقتباس والذي يستشهد به. يطلق عليها بعض الناس اسم علامتي الاعتراض، مشيرين إلى أنها المعادل المقترح لما دعاه دريدا، اتباعاً لهابيدغر، بكونه «قيد الشطب»؛ أي، كلمة وقد جرر خط أفقي على طولها، للدلالة على أنها تعين حدود فكرة - عقدة تكون الكلمة الحالية غير ملائمة، أو غير كافية للتعبير عنها ك: الإنسان، الحرية، العدالة. ويشير آخرون، أولئك الذين يستخدمون إيماءة هزة الأصبع، إلى هذه البنى الهوائية على أنها «علامتا اقتباس الذعر»؛ ومن المحتمل أن الكلمة الموطرة والإيماءة السحرية قد ساهمتا في تداول المصطلح. لم يكن الأمر دائماً على هذا النحو. قد يستذكر مرتادو المؤتمرات - أولئك الذين لهم ذكريات

ذات عهد بعيد أو الذين لُوحَّ الشيب شعرهم - تلك الأيام حيث كانت عبارة « علامة اقتباس نهاية الاقتباس » تسمع همسا، معينة حدود عبارة مقتبسة. (فبدون علامات الترقيم الشفهية هذه، كانت الفقرة المقتبسة تنصهر في نص المتحدث نفسه من دون حد ملموس بينهما، لا سيما عندما يكون الاقتباس مطولا ويمكن نسيانه). قد تكون الحاجة، من جانب آخر، هي التي تدعو إلى الارتجال الدراماتيكي. فقد اعتاد حاخام الهيكل الذي كنت أرتاده أيام صباي، وهو مهاجر روسي ذو ميل نحو التلميح البلاغي في أدائه خطبه، اعتاد أن يختتم كلامه بصوت جهوري قائلاً: « وأنا أقتبس » قبل أن يلقي، أيا كانت، بكلمات الحكمة التي اقتنصها لعظته. وغالباً ما يذلل السنانورات أو الشخصيات الشعبية اقتباسات خطبهم؛ إذ تدل على حسن اطلاعهم، مخافة أن يخفق الحضور في تدوين الاقتباس أو تدوين معرفتهم الواسعة. « كما قال إبراهيم لتلكون بتبصر »؛ « في الكلمات الخالدة لجون كيندي »؛ « كما يخبرنا سفر اشعيا ».

إن ممارسة الاقتباس تفعل فعلها إذا كان المقتبس منه شخصية بارزة، يمكن تمييزه، وذو مقام رفيع؛ وفي الواقع، يبدو، ومن ثم، أن هذه الحصال الثلاث تضفي ذاتها على هيئة شبيهة إلى المتحدث الحالي الذي يتبدى في فعل الاقتباس، أنه يدمج عملياً السلف ويتحدث من حيث ميزة أفضلية العصور، وكأنه الدمية الروسية التي ازدرت هذه القوى المفقنة المفلوطة بوضوح، لذلك فهي قادرة على أن تتكلمها من مصدر آخر [بطنها، مثلاً]. ومتى كان الشخص المقتبس منه أقل شهرة وسبى السمعة، انتشر النموذج القديم: علامة اقتباس - نهاية الاقتباس، حيث يخلع الشك، لكن ضمن حدود قانونية، على صدق المقتبس منه أو يؤكد الدلالة المشبهة بها لما ينطق به. ويكون مفعول استخدام هذا النموذج إقصاء أكثر مما هو إدماج.

وعود إلى مرافعة مديري مجلس النواب إلى مجلس الشيوخ، فقد كانت الكلمات التي يلقيها السادة، عندما تكون ضد الرئيس كلينتون، تقتبس بعلامتي اقتباس شفوية مدروسة ومطبنة:

أدلت الأنسة لوينسكي بشهادة أن، علامة اقتباس « لم يقل لي أحد إن أكذب » نهاية الاقتباس. إذا فكرنا في هذا الإقرار على حدة، فإنه يبدو مبرئاً. ولكن، في سياق دليل آخر، نجد أن هذا الإقرار يقدم استنتاجاً مضللاً. بطبيعة الحال، لم يقل أحد لها: « اذهبي الآن يا مونيك إلى هناك واكذبي ». إذ لا ينبغي عليهم قول ذلك. فاستناداً إلى كلماتهم السابقة، المنطوقة منها وغير المنطوقة، تعرف الأنسة لوينسكي ما الذي يتوقع منها أن تقوله^(١٥).

أو، مرة أخرى:

وفقاً للأنسة لوينسكي، قال لها السيد جوردان أنه تحدث مع الرئيس، وأنها موصية بها أشد ما تكون عليه التوصية، و، علامة اقتباس « إننا في عمل »، نهاية الاقتباس. غير أن الدليل يظهر أن السيد جوردان لم يتخذ أية إجراءات لمساعدة الأنسة لوينسكي إلا مع مطلع شهر ديسمبر من تلك السنة، بعد أن ظهرت في قائمة الشهود في قضية جونز^(١٦).

كثيراً ما تشتمل عبارة « علامة اقتباس - نهاية الاقتباس » بهذا الأسلوب . فقد تدس شخصية من القصص البوليسية على شخصية أخرى أن « لديه ، علامة اقتباس ، بواحت رجيحة تماماً على قتل شخص محدد ، نهاية الاقتباس »^(١٧) ، في حين أن الحارس لبيتر أستينف تقيدها بأن أحدهم « عثر عن رأيه الشخصي في أن الصورة كانت ، علامة اقتباس ، عظيمة مقارنة بامرئيكاه نهاية الاقتباس »^(١٨) . وعندما يقال عبارة « علامة اقتباس - نهاية الاقتباس » قبل الكلمة التي نكون بصدددها ، فهي تدل على أقصى درجات النزوع الى الشك . فجملة : « علامة اقتباس - نهاية الاقتباس لإخلاص العمدة لواجبه » ، تعني أن المتحدث لا يعتقد بإخلاص العمدة تماماً .

أخذت مونيكالوينسكي على المشكلة الزلقة التي أثارها علامات الاقتباس الشفوية الغفلة عندما كانت تدلي بشهادتها أمام مديري المجلس في جلسات توجيه الاتهام . فقد قالت : « أحياناً في ، في شهادتي المحلفة الضخمة ، كانوا يضعون علامات اقتباس حول أقوال كنت أنسبها إلى أشخاص آخرين ، ولم أكن أعني بها اقتباساً حرفياً بحرف بالضرورة » ، ونهبت مرات عدة في شهادتها ، « هذا ليس اقتباساً حرفياً »^(١٩) . إن هذا التحذير القانوني ، مهما يكن متأخراً ، يخلع بعض الشك على مسألة النقل [النسخ] ، ومدى اعتباره كقوة مقنعة . وحينما تغدو عبارة : « هو / هي قال » ، إلى عبارة : « قال شيئاً من هذا القبيل » ، و« قالت شيئاً من ذلك القبيل » ، فإن فاعلية الوثوقية والدليل [كقوة مقنعة] ، التي يقدمها الاقتباس حرفياً بحرف ، تصبح باهتة وغير واضحة .

إذ أنه ، ويا للمفارقة ، طالما يمكن لعلامتي الاقتباس ، مكتوبة كانت أم منطوقة ، أن تنقل الوثوقية والمصدقية المطلقتين ، كذلك يمكنهما نقل الوثوقية المشكوك في أمرها ، السخرية والشك (« يا لهذا القائد الذي انتخبناه »^(٢٠) ، أو ، إذا أخذنا عن مقالة نشرت في مجلة القرن عام ١٩٩٧ ، « يجب أن أضع كلمة اللعب بين علامتي اقتباس لأعرب عن سخرיתי منها »)^(٢١) . فاما أن « هذا ما قيل حرفاً بحرف » أو « هل يمكنك تخيل قول هذا أو الاعتقاد به ؟ » .

والحال ، أن مديري المجلس لم يهزوا أصابعهم لمجلس الشيوخ بينما كانوا يقتبسون ، سواء أكان الاقتباس من الآداب الكلاسيكية أم كان من مونيكالوينسكي . (لو فعلوا ذلك بدا الأمر أكثر تسلياً) . إنه « الحديث السعيد » لرقصة الأصابع ، لا يمكن تخيل أحدهم يستشهد به « لا تسال ما عساه ليلدك أن يقدمه لك » ، أو « يخامرني حلم » ، أن يتوقف برهة ليطبق بأصابعه ويبسطها قبل أن يباشر ثانية في أعلى درجات البلاغة . إن هذه الممارسة مقتصرة في الواقع على البروفسورات والطلاب خريجي الجامعة ، بل أنهم عادة لا يفعلون ذلك عندما يقتبسون من الصفحات المنمقة . فنادرًا ما تصدرت عبارة « أن تكون أو لا تكون » ، في غضون تجريتي ، بإعانة « الاقتباس » بالإصبع .

لنتأمل للحظة كم الأمر لافت للنظر إن كان ينبغي علينا لفظ أية علامة ترقيم بصوت مسموع . تستخدم أحياناً « نقطة انتهى ! » كشديد (« لا مثلجات قبل الغداء . نقطة انتهى ! ») لتحديد إغلاق

الحديث . فلا ترحيب بالإجابة ولا حفاوة بها؛ إذ الأمر قد أغلق . ولإدخال البهجة إلى قلب الحضور، كثيراً ما مثل الكوميدي فيكتور بورج الدغركي المولد «نمرة» [مسرحة] في عام ١٩٥٠، كانت تدعى بـ : «علامة الترقيم الصوتية»، حيث كان يقوم بإصدار ضوضاء بصوت مرفوع ذي طنين موافق لـ : الشولة، علامة الاستفهام، وإشارة التعجب، وهو يقرأ بصوت مسموع فقرة مع التكملة الشفهية الكاملة لعلامة الترقيم ومرفقاً هذه الأصوات بالإيماءات . كانت علامتا اقتباس بورج شولتين (فرقة حادة؛ فرقة حادة) وإيماءة علامة اقتباس الذعر المقلدة . وبصرف النظر عن الحيوية المحضة لـ «نمرة» ، وابتكاريتها، نجح بورج في أن ينزع الإلفة عن دور الترقيم في المعنى المنقول . وكما اندهش جنتلمان موليير إذ اكتشف نفسه يتكلم نثراً كثيراً ما وجد جمهور بورج، بعد مضي ثلاثة قرون على التحويل من ممارسة الترقيم البلاغية إلى ممارستها التركيبية في الجملة، أن هذه الحريشات الصغيرة كانت جزءاً من الكيفية التي تكلموا واستمعوا بها .

لـ لم يظهر الاقتباس في باكورته في متن النص، بل في الحواشي على أنها تلويحات أو إثبات لما كان [النص] يتبعه؛ وبدت أحياناً أقرب إلى الهوامش الحديثة منها إلى الاقتباسات . وكما أشار ر . ب . مكربو : «كثيراً ما كانت الشولتان تستخدمان، حتى فترة متأخرة من القرن السابع عشر، في بدايات السطور لتلفت النظر إلى التعليقات الجامعة المانعة ... إذ لم ترفق بالاقتباسات إلا مع نهايات القرن الثامن عشر»^(١٢١) . ولكن، كان ثمة سؤال حقيقي منذ البداية تقريباً عن علاقة علامتي الاقتباس بالكلام؛ والحق، علامات الترقيم جميعها .

بانت الشولة - وهي كلمة يمكن تعقب أصلها إلى علم عروض اللغة الإغريقية وبلاغتها - تستخدم كعلامة ترقيم لفصل أكثر عناصر الجملة صغراً . وكاستدلال من واقعة أن الشولة تجعل البنية النحوية واضحة وبذا معنى الفقرة المكتوبة، كما تفعل الوقفة الصغيرة في الكلام، نزع نحوئو عصر النهضة أحياناً إلى وصف الشولة بكونها علامة على هذه الوقفة . من هنا نجد أن معجم بوتنهايم «الشعر الإنكليزي» يقول : «الوقفة الصغيرة أو الشولة تضيف على أية كلمة»، في حين يقول معجم بن جونسون «قواعد الإنكليزية» عن الشولة أنها : «نفسٌ قصير»^(١٢٢) . لكن، ثمة تباين بين التوكيد الذي يديه معجم بوتنهايم وبين توكيد معجم جونسون . ففكرة بوتنهايم هي أن الغاية من علامة الترقيم خطابية . في حين أن جونسون يؤكد غايتها التركيبية [في بناء الجملة] . أي أن، بوتنهايم يتبع غالباً العادة المتعلقة بالقرون الوسطى في التعامل مع التقاط أو الوقفات بوصفها إشارات إلى القارئ، لا سيما عندما تكون القراءة للحضور بصوت مسموع، بينما يعدّ جونسون من أوائل الكتاب باللغة الانكليزية الذين نظروا إلى علامات الترقيم بوصفها مرشداً ضرورياً على البناء النحوي للجملة . في هذا الطور، لم تكن الاقتباسات تعلم في النص بعلامتي اقتباس، بل بكلمة كـ «اقتباس» تتبعها شولة في متن النص (نجد في معجم بوتنهايم، مثلاً، «يمكنك أن ترى، اقتباس الملك، إذ ما الفائدة من الهرب والتطلع إلى الوراء»)^(١٢٣) . ويعبارة أخرى، كانت علامة الاقتباس مشعرة شفوية وسمعية . فقد كانت الأذن، لا العين، لم تزل لها الغلبة .

بدأ هذا الأمر يتغير في بريطانيا القرن السابع عشر . حيث راحت الشولة تظهر فوق السطر على أنها

علامة اقتباس. وكانت العلامة مقبولة في بداية الاقتباس أو السطر. وفي السنوات التالية أضحى تدعى بعلامتي الاقتباس (V.I). والتعليق المرفق بالاقتباسات في النصوص التي تدل على حسن اطلاع مؤلفيها، يشير إلى كل من: استخدام دلالات من هذا القبيل، كما يشير نوعاً ما إلى قلق نصي حول هذه الدلالات. كتب أحدهم: «ولا تثنى تاريخ أفكار المؤلف، فإن الأقسام التي اشتملت عليها هذه الرسالة مضئنة بين فاصلتين»^(٢٥). وحذر آخر: «لا ينبغي على القارئ افتراض أن لا شيء قد تم حذفه، حتى وإن كان هناك علامتا اقتباس للفت النظر إلى النص»^(٢٦). واستدر ثالث انتباه القارئ إلى «الفاصلتين المقلوبتين اللتين تدلان على المقتبسات»^(٢٧). وعثف أحد كتب القرن التاسع عشر، الأدب الإنكليزي الحديث: عيوبه ومثالبه، فقرة لظهورها «من دون علامتي اقتباس، أو أية علامة أخرى لتشير إلى أن الكاتب يقصد بها كإقتباس»^(٢٨).

إذا كان كل هذا الفلق: هل هو اقتباس؟ هل يوثق به؟ هل هو كامل؟ يرافق النص المكتوب. فما هي تضمينات الكلام وتشعباته؟ كيف كان للسامع، الآن، اليقين أن ما كان يقال له هو بين «علامتي اقتباس»؟

لقد رافقت الحكاية ذاتها بداية استخدام «علامتي الاقتباس» في القارة الأوروبية. فأول ما استخدم فيه العلامة الفرنسية للاقتباس: الـ (Guillemet) وفقاً لـ Grand Encyclopédie، كان عام ١٥٤٦^(٢٩). كانت علامتا الاقتباس غائبتين في أول طباعة في فرنسا كما هو الحال في البلدان الأوروبية الأخرى. ويختلف الأسلوب الطباعي الفرنسي عن بقية اللغات في أن الحوار ينضد من دون علامة الاقتباس. فقد كانت كلمات كل من المتكلمين المتواليين أو المتعاقبين تعلم، بدلاً من ذلك، بـأم ومن ثم شرطة (em-). ويعمل بها أحياناً في الإيطالية أيضاً. وفي أغلب الأحيان، قد تنصدر أو تتبع فقرات الاقتباس في اللغة الفرنسية إفادة ببداية الفقرة أو نهايتها: كنهاية الاقتباس. والاقتباسات في اللغة الألمانية إما أن تعلم بفاصلتين مزدوجتين أو بفاصلتين مقلوبتين. وفيما يتعلق بترقيم اللغة الإنكليزية، فإن هذه السنن الطباعية جميعها لها تبعاتها التي لا ترتبط بكيفية قراءة الفقرات بالعين وحدها، بل تتصل أيضاً بكيفية قراءتها بصوت مسموع. وهذا بدوره سيؤثر على تداوليتها الثقافية، والكيفية التي تضمن بها. فهل هذه لآلي الحكمة، درر اللغة؛ أم [مجرد] كليشيهات ونوادير؟ هل هي خيلاء أم كلام مبتذل؟ هل هي أفضل من «اللغة الواضحة» أم أسوأ منها؟

٤

إن بعضاً من أكثر الرجال والنساء الذين اقتبس منهم في التاريخ، عبروا عن رأيهم في مسألة الاقتباس بشكل اقتباس. فقد تصدى دكتور جونسون بقسوة للنقد الذي قال بأن الاقتباس حذلق، حيث يقول: «كلا، يا سيد، إنها شيء جيد؛ إذ فيها عقل مجتمع. فالأقتباسات الكلاسيكية هي كلام رجال الأدب في مغارب الأرض ومشارقها»^(٣٠). إن «كلام» جونسون كلمة مرور، صيغة سحرية: افتحي يا سمس، و«كود» code انتماء. ويميز رجال الأدب واحدهم الآخر عبر الزخرف البياني لاقتباساتهم من الأعمال الكلاسيكية، الذي ينمق لغتهم. إن طريقة تمييز المهنة هذه جرى

العمل بها بعد مئتي سنة تالية بين أحضان ما كان الرافضون يؤثرون وصفه بـ «النخبة المثقفة» منتقسين بذلك من قدرهم (يرجى الانتباه إلى علامتي الاقتباس اللتين أضفتهما). وكما كتب جوستين كابلان في المقدمة التي كتبها للطبعة السادسة عشرة لمعجم بارتلت، «نستخدم علامتي الاقتباس، مثل شبولت الكتابي، ككلمات مرور ومصافحات سرية، إشارات اجتماعية استراتيجية تقول: «إنني أفهم ما تتغنيه. فنحن نتكلم اللغة ذاتها»^(٣١). غير أنه، يمكننا ربط مصطلح جونسون «الكلام» مع فحواه اللغوي الحديث، حيث يعني: «كلمة» (ملفوظة) أو «منطوقة»، حدث الكلام، الذي يقف قبالة النظام اللغوي، أو اللسان.

ربما تذكر مثلاً معروفاً من فيلم واسع الانتشار، شبح، حيث تكون هوباي غلدبرغ Whoopi Goldberg – ويفترض بها أنها وسيلة مزيفة – مسكونة بروح باتريك سويز Patrick Swayze المقتول. يتحدث سويز من خلال غلدبرغ: صوتها ينطق بكلماته. وقد أشار المعلقون إلى القشعريرة التي تلف هجين النوع [الجنس] والعرق هذا، عندما تتقدم غلدبرغ لتقبل الأرملة المشدوذة دمي مور Demi Moore (هل ينبغي أن أدعوها هنا غلدبرغ أم سويز؟ مهما يكن فهي بين «علامتي اقتباس»، شأنها شأن الأشباح جميعاً). وقد قيل أن المخرج والكاميرا فشلا في تهيئة «مشهد» غلدبرغ ليحل محله [مشهد] سويز، كي تصبح القبلة ذات احياءات جنسية وعرقية «على نحو سليم»: امرأة بيضاء تقبل رجلاً أبيض وليس امرأة ذات بشرة سوداء. لكن، نستطيع قراءة اقتران غلدبرغ / سويز كمجاز مجسد للاقتباس: فمن الذي يتحدث حينما تخرج كلمات سويز من فم غلدبرغ؟

وقد تقدم لنا فرنا تارنت في البوسطينيون لهنري جيمس – وهي «متحدثة رقيقة المستوى، ابنة الدكتور تارنت المداوي الأسر» – نموذجاً آخر (و«رفيع المستوى») عن التحدث من خلال [...] إن فرنا لها بالغ الأثر على المحيط الاجتماعي لبوسطن، تُجيد الخطابة الفصيحة دفاعاً عن حقوق المرأة وتعتمد براعتها في التحدث إلى الجمهور على براعة والدها [في عمله]. يقول شاب: «سمعتها في الربيع السابق. يدعونه إلهاماً. لا أعرف ما هو. إنه باهر، نضر وشاعري تماماً. يبدو أنها تحتاج إلى والدها قبل أن تشرع في كلامها. إنه يتحول إليها»، فنضارة فرناً تارنت وشاعريتها لها وليس لها. فما أن «تشرع» [في الكلام] من خلال والدها الذي يُرثى على رأسها ويمسده، «تتقدم بثؤدة وحذر، وكأنها تُنصت للملقن، تلتقط عبارات معينة، الواحدة تلو الأخرى، وهي تُهمس في أذنها من مسافة بعيدة، من وراء مشاهد العالم. ومن ثم يعود إليها الإلهام والذاكرة وما تلبث أن تستحوذ على قسطها منهما»^(٣٢).

إن الاقتباس هو إلى حد ما ضرب من تكلم ثقافي من مصدر آخر، طرح للصوت الذي هو أيضاً اكتساب [نقل ملكية] قوة الإقناع. «لقد لف نفسه بالاقتباسات - كما سيلف مُستعطف نفسه بالدثار الأرجواني للإمبراطور»، كتب كيبلينغ عن كاتب قتي طموح حيث «ققي» حمامة dove مع «محب» love و«قمر» moon مع «حزيران» June، معتقداً بورع أنها تُقف على هذا النحو من قبل». (٣٣) وقد أثار الشاعر والدبلوماسي الإنكليزي ماثو براير النقطة ذاتها منذ مائتي سنة خلت، إذ يقول: «فقد نسق مجازاته، وبشر بالآناة؛ مُناصرأ رايه بالاقتباسات»^(٣٤).

لقد دخلنا ههنا ظلماء العالم اللانهائي للاقتباس حول الاقتباسات، سواء قصد بها الإلهام، أو الراحة الروحية، التهذيب المباشر، أم تفخيم الذات، كان يتم التداول بها منذ أول طبعة لمعجم جون بارتلت Familiar Quotation عام ١٨٥٥. (والنسخة المتداولة في ١٩٩٠ لهذا المعجم تتضمن: Bartlett's Book of Business Quotation, The Executive's Quotation Book, The Golf Quotation Book, The Mother's Quotation Book, The Military Quotation Book, The Eccentric's Quotation Book, The Culture - Vulture's Quotation Book. وهذا تنويه بقلة قليلة من هذه المعاجم). وعبر وينستون تشرشل الشاب عن نفسه باطراء على كتاب بارتلت، هذا الإطراء الذي يمكنه أن يصلح كتعريف بالكتاب. ويُعد تشرشل في السنوات القليلة الماضية مصدراً هاماً للاقتباس من قبل رجال السياسة على امتداد الطيف السياسي (إذ إن إحدى الميزات المروعة لاقتباس جدير بأن يستشهد به، هي امكانية استخدامه للدلالة على أية خصال أخلاقية). حيث يقول:

إنه لأمر طيب أن يقرأ الشخص غير المثقف كتب الاقتباسات. ومعجم بارتلت الاقتباسات المألوفة هو من الكتب الرائعة، فقد انكببت عليه درساً. وحينما تنغرس الاقتباسات في الذاكرة فهي تُحسّن بجبال أفكار جيدة. هذا فضلاً عن أنها تجعلك توفّقاً لقراءة كتابات مؤلفين آخرين باحثاً عن المزيد.^(٣٥) ولكن، مما لا ريب فيه أن ثمة اختلافاً بين اقتباس عبارة صائبة وبين إدراك ما يقوله المرء فعلياً. وقد أضحت عادة الاقتباس، من أجل كلام أو انضمام إلى نادٍ خاص، منتشرة مع بدايات القرن العشرين لدرجة أن فولر شعر بنفسه مضطراً إلى التحذير منها في قاموس عن الاستخدام الحديث للغة الإنكليزية (١٩٢٦):

يُعتبر كاتب ما عن نفسه بكلمات استخدمت من قبل، لأنها تقدّم المعنى الذي يريده بطريقة أفضل مما يمكنه هو نفسه أن يقدمها، أو لأن هذه الكلمات جميلة وذكية، أو لأنه يتوقعها أن تلامس وترأّ يربط به قراءه ما بين الأفكار، أو لأنه يبتغي استعراض اطلاعه الواسع وقراءته المثقنة. إن الاقتباسات بمقتضى هذا الدافع الأخير، هي أمر تنقصه الحكمة لا شك؛ والقارئ الفطن يطلع عليها ويزدرئها، أما القارئ الساذج فتعجبه أيما إعجاب، لكنها رغم ذلك وفي الآن نفسه منقّرة، إذ الاقتباسات المدّعية هي أكثر الطرق الناجعة إلى السأم.^(٣٦)

وحينما يقتبس عضو الكونغرس هايد كلام غيبون عن سفروس، يمكن لرسام كاريكاتور سياسي أن يهجوّه برسمه وهو يبرز حصاناً ميتاً حقيقةً (VII). لكن هايد، رجل في سبعينات عمره تربّى وترعرع في الولاية ذاتها التي أنتجت سجاللات لنكولن / دوغلاس، بلغ رشده إبان عهد كانت فيه البلاغة والخطابة مطلبين ضروريين لتنشئة مواطن على الفنون العقلية. ولم يتوقف قسم اللغة الإنكليزية في جامعة هارفرد عن تقديم عروضه في الخطابة، نظرية البلاغة، والتفسير الشفهي للأدب الدراسي، إلّا في عام ١٩٦٠. كان المنهاج المتقدم في مبادئ الخطابة وممارستها يتعمّد بدراسة أسلوب تاليف الخطبة، علم البلاغة، علم المنطق، سيكولوجيا المستمعين، والتقديم المُنقّح. وكان أسلوب تاليف الخطبة بجزئه الأكبر عبارة عن محاضرات علنية في مناسبات مختارة أمام جمهور مُتّوِّغ^(٣٧). لم

تكن مناهج الاقتباس والخطابة تعدّ من المناهج المركّزة (اصطلاح جامعة هارفرد للاختصاص). من المحتمل أن صفوفها لم يكن يشغلها الشاب الطموح جون أبدايكر، بل الشاب الطموح جون كينيدي؛ أو ربما هنري هايد. ومع تركي الخطابة كموضوع أكاديمي في جامعات النخبة ظهر تحول في قيمة الاقتباس من الأعمال الكلاسيكية وتقييمها. ولن يمضي زمن طويل قبل أن يجد والتر ماندل Walter Mondale نفسه، في محاولة للتواصل مع جماهير مقاطعته الانتخابية، بل يقتبس بدلاً من ذلك إعلاناً عن الهمبرغر: «أين لحم البقر؟» لقد كان النادي الخاص دائرة ذات مقام رفيع في بقعة الأرض هذه، ويفترض أن الكلام كان يُلقى بلغة مشتركة.

وقد دون جون لوك في كتابه مقال في طبيعة الفهم مثالب الاقتباس حيث تكون كلمات الأصل ناقصة:

فالهوى والاكتراث، الاهمال، والخطأ في إدراك معاني الكاتب، ألّف مؤلفه من الأسباب الغريبة، أو النزوات، التي انتهج عقول الرجال بنهجها (ومن المستحيل كشفها)، قد تدفع بامريء الى اقتباس كلمات رجل آخر أو معانيه. وذلك الذي لم يتفحص الاستشهادات إلا قليلاً، لا يمكنه الشك كم بالخرى التصديق الضئيل الذي تستحقه الاقتباسات، حيث تكون كلمات الأصل ناقصة؛ وبالتالي يكون مدى التصديق ناقصاً أيضاً، إذ لا يمكن الاستناد إلى الاقتباسات عن الاقتباسات. (٢٨)

والاقتباس خارج السياق واحدة من المآخذ الكثيرة التي يتذمّر منها رجال السياسة؛ لعلّه أمرٌ يدعو إلى الدهشة أن يجدهم يرفعون الكلفة مع الأعمال الكلاسيكية. فمعجم بارتلت للاقتباسات الشائعة، مثلاً، لا يُسقط السياق وحده، بل يُسقط اسم المتحدث أيضاً إذا تعلق الأمر بالشر، الدراما أو الشعر، فكلمات ياتو المبهمة تماماً عن السمعة [في مسرحية عطيل]، وعبارة بولونيوس [في مسرحية هاملت]: «ولتكن هذه بادئ ذي بدء: كُن صادقاً مع نفسك»، وبيت الشعر لـ «بوب»: «الاملُ يُنبجس ينبوع خلود في صدر المرء»، تظهر على نحو منتظم في الخطب السياسية من غير نسخة التهكم كما يكون عليه الأمر في «فلسفة» المؤلف الطئانة (من دون ذكر اسمه غالباً)؛ وبالتالي، من دون ذكر أسماء جميع الرجال الجديرين بالذكر. لا أعني بهذا أن ألصق هذه الممارسة بالاختارات المسماة معجم بارتلت؛ فكما رأينا، ثمة مئات من كتب الاقتباسات: المقاتين، وكلمات الأسرة، وجميعها تتبع المخطط نفسه، اقتباس الفقرات مع أقل شرح أو تنويه بالسياق. وتكون النتيجة: الإغلاء من شأن ملاحظة محلية إلى مصاف حقيقة بُبوية.

يمكن للاقتباسات - لا سيما تلك المتحررة من متن النص - أن تقوم بوظيفة تربوية، مُوردة الحكمة (أو مُزيفة إياها). ولا تُبدي الاقتباسات، منزوعة من سياقها، كـ «حقيقة» فقط، بل تُنبئ أيضاً أيقونية وتُصوِّت. ولكن، كما لاحظنا التناظر في شبح هوباي غلدبرغ، لا يبقى الاقتباس مُتحرراً من متن النص طويلاً. فما أن يتجسّد في كلام متحدث جديد، حتى يتخذ نسقاً جديداً من معاني كثيراً ما تُعزّل وتُغيّر المعنى «الأصلي» الذي يُعتقد أنه يمتلكه.

أشار رالف والدو أمرسون في مقالته الاقتباس والأصالة إلى أن «كاتباً ما يبرز بطريقة تظهر مزاياه على صفحات كتاب مؤلف آخر أكثر مما لو كان في كتابه هو نفسه. فهو ينتظر في كتابه كمرشح

لإقرارك به؛ في حين أنه في كتاب المؤلف الآخر يكون المشرع^(٢٠). ذلكم ما تبدو عليه الحال إلى حد الحزن في الوقت الحاضر، إذ أن تكرار العبارة الكثيرة الاستعمال (كتعريف فوكو لوطي، أو تعريف جوديث باتلر Judith Butler للجنس بوصفه تكرار أفعال وفق أسلوب معين) كثيراً ما يبدو أنها محل محلّ الجدل أو الفكرة العاتية [الشاملين]. وتدرج مثل هذه الاقتباسات في نص - المستعير على غير ما يذيعه مؤلفوها على وجه التحديد: أي بوصفها خلفية [أساس] واقعة. وفي دراستها الدقيقة عن الاقتباس في أعمال امرسون وديكنسن، تلاحظ دبرا فرايد «موقف الكُتّاب الأمريكيين المبهم عن الاقتباسات؛ فهل الاقتباسات حقاً صوت بُبوغ المرء، أم هي تذكيرات غير جذيرة بالثقة من أشباح بَرَمَة؟»^(٢١).

وحيثما يغدو اقتباس من الإلفة بحيث يتحول على نحو تدريجي تقريباً إلى حكمة أو مبدأ، ستوارى علامات الاقتباس التحذيرية بأكملها، مُخلّفة الفضالة الثقافية: الذُكُس (doxa) (VIII)، أو «الحكمة». وقد شدد لوك على أن الاقتباسات لا تغدو أكثر صدقاً مع مرور الزمن. («وما لا شك فيه، أن ما كان يُعدّ مُعترفاً به في عهد ما بناءً على أسسٍ ضعيفة، لن يصبح أكثر مصداقية في العهود المُقبلة بناءً على التكرار. ولكن، بقدر ما يكون من الأصلي، بقدر ما يكون أقل مصداقية، كما أن قوته تكون أقل دائماً. سواء كان في فم الذي تحدث به آخر مرة أو كان في كتابته - مما هي عليه في كتابة المُقتَسِب منه.»)^(٢٢) غير أن تأثير ذُكُس الاقتباس لا سيما في سياق شفهي ولدى مجتمع ذي تثقيف كلاسيكي يُقلّ على نحو متزايد، له اليوم قوة عاتية تعوم حرة. إن نظرة إليوت المُعتدّة بنفسها، الراضية عن الكُتّاب الكلاسيكيين: «إنهم الذين نعرفهم» حلّت محلها معرفة جمة مُشبعة على نحو غريب بـ «الاقتباسات المألوفة» التي تقوم بدور كلدغات الصوت. إنهم ليسوا الذين نعرفهم، بل أنهم الذين نفتس منهم. فالوُلُغُون السالِفون لا يُعدّون بوصفهم قد الغوا كتباً، بل قبسات. لقد تحول الرُخرف البياني للاقتباسات إلى تنميق بياني؛ ممارسة يزاولها فتانو التُرصيع. ففي دراما العشرينات وقصصها البوليسية كانت الاقتباسات «البوليسية» فعّالية مُلغزة غالباً ما انخرط فيه أبطال أحوصي العيدين.

على أن الأكثر إشكالية من مزاولة الاقتباس الخاطي [المنحاز] عبر نزع الاقتباس من سياقه، هو ما يمكننا نعتة بالاقتباس من خلال خطاب غير مباشر وبتصرف: أي، اختلاق عبارات كان ينبغي على المؤلف الذائع الصيت أن يقولها. وفي أغلب الأحيان، تظهر هذه المفردات العذبة واضحة في كتب الاقتباسات في ظل النعت الضبابي: «نُتسب إلى [...]»، وهي عبارة معادلة، في عالم الاقتباس، لعبارة «مدرسة [كذا]» في تاريخ الفن. هكذا، نجد أن عبارة فولتير الشهيرة والمُستشهد بها كثيراً: «لا أوافلك الرأي، غير أنني سادافع حتى الموت عن حقلك في أن تقوله»، غير واردة في أعماله بل مذكورة، بدلاً من ذلك، في كتاب تحت عنوان أصدقاء فولتير عام ١٩٠٧ كإعادة صياغة لما كتبه في مقال في التسامح. وكان موضوع النزاع حادثاً أدبياً مؤسفاً في ذلك الوقت انتهى بحرق الكتاب. وما كتبه مؤلف الكتاب س. ج. تالنتير (الاسم المستعار لإفلين باتريس هول) هو التالي - بين علامتي اقتباس مزدوجة، إذ بات موقفه الآن: «لا أوافق على ما تقوله، غير أنني سادافع حتى الموت عن حقلك

في أن تقوله»^(٤٢) وفي إثر السؤال عن الاقتباس بعد صدور كتابها بسنوات عدة، شرحت حول أنها لم تقصد أن فولتير استخدم هذه الكلمات حرفياً وأنها مستند هش تماماً إن وجدت هذه الكلمات في أي عمل من أعماله.

وكمثال آخر على جحفل الاحتمالات هذا: إن عبارة اليس روزفلت لونغورث، التي نسبتها إلى نفسها بتعليق بارع: «أتمنى أن لا يبدو (كالفرن كوليج) وكأنه قد قُطِم على ورطة»، كانت في الواقع، كما اعترفت هي، اقتباساً من شخص آخر؛ أحد مرضى طبيبها. وبعد أن تناقل الطبيب هذه العبارة الساخرة، أفادت لونغورث بمرح: «بطبيعة الحال، أعدت قولها لكل شخص رأيت». لقد أضحت الناطقة، لكن ليست شبنكرة العبارة.^(٤٣)

٥

ثمة فقرة مشهورة لـ دريدا تُبين معالم التكرارية [قابلية التكرار والاسترجاع] من حيث شغلها، على وجه التحديد، مسألة تعليم [وسم] اقتباس بوصفه اقتباساً، أيّاً كان، في الكتابة أو في الكلام: إن أية علامة، لغوية أم غير لغوية، ملفوظة أم مكتوبة (بالمعنى المتداول لهذه المقابلة)، في وحدة صغيرة أم كبيرة، يمكن اقتباسها، وضعها بين علامتي اقتباس؛ وبفعل ذلك يمكنها أن تُنابذ مع أي سياق مُحدّد، مُحدثة لا تناهي إلى حدّ ما لسياقات جديدة لا حدود لها بكلّ معنى الكلمة. لا ينطوي هذا على أنّ للعلامة ثنائية مفعول خارج سياق ما، بل ينطوي، على النقيض، أنّ ليس هناك إلا سياقات بدون أي مركز أو [نقطة] إرساء تام (anchrage). إنّ هذه الاستشهادية، هذا التضاضف أو الازدواج المكرر، هذه التكرارية للعلامة، ليست عرضاً ولا شذوذاً، إنّها ذاك (الطبيعي / الشاذ) الذي من دونه لما كان بمقدور العلامة أن يكون لها وظيفة تُدعى بـ «الطبيعة». فما الذي ستكونه العلامة لو لم تكن قابلة للاستشهاد بها؟ أو ما الذي ستكونه إن لم تفقد أصولها على طول الطريق؟^(٤٤)

إنّ أية علامة، لغوية كانت أم غير لغوية، يُمكن وضعها بين علامتي اقتباس. وكما يُعترف بها بوصفها علامات، ينبغي لها أن تكون قادرة على التكرار؛ أي، أنّ تكون مكررة وقابلة للاقتباس. وحيث أنّ أي تكرار هو تكرار مع تباين، يندو التضاعف «ازدواجاً مكرراً». فالملفوظ «عينه» مرةً جديدة سيكون دائماً «مُتبايناً». إنّ «علامتي اقتباس» دريدا تنطق هنا، إذا جاز التعبير، بين علامتي اقتباس. (وبعد مرور خمسة عشر عاماً على صدور مقالته بعيدة الأثر، يتساءل ببراعة بلاغية «لِمَ للتفكيكية هذه الشهرة، أكانت مبررة أم لم تكن، في تناول الموضوعات على نحو ملتزم ومُناوِرة بين «علامتي اقتباس». ولم يتساءل دائماً التفكيكية ما إذا كانت الموضوعات ينتهي بها المطاف إلى العنوان المُحدّد؟) (٤٥) فالإي أي مدى، إنّ كان ثمة مدى، يمكن فهم علامتي الاقتباس المُجازيتين على أنّها تُخاطب قضية الاقتباس؟

وبناءً على ما تقدّم يمكننا القول إنّ أيّ اقتباس هو اقتباس خارج السياق، وكلاهما تضاعف وازدواج مكرر حتماً. وقد أشار أمرسون في تأرجحه المشهور حول الاقتباس بوصفه ممارسة - إلى كتب في صحيفته «أمّتُ الاقتباس». «وَقُلْ لي ما تعرفه»^(٤٦) - إلى أنّ «كل العقول تقتبس... [فالعبارات]

الأصلية ليست أصلية». (٤٧) وبطبيعة الحال، هذه الملاحظة بذاتها ليست «أصلية»؛ قارنها مع ما كتبه بورتون في تحليل الكتابة: «لا يمكننا قول إلا ما قيل.. فشعراؤنا يسرقون من هومر.. وكتاب القصة، يفعلون الأمر نفسه؛ إن ذلك الذي يأتي في نهاية [السلم الأدبي] هو بوجه عام الأفضل» (٤٨). وقد رأى امرسون أن الاقتباس يغير المعنى: «إننا نستدل على عبقرية كاتب ما عبر ما يختاره، تماماً مثلما نستدل عليها بما يُنشئه. حيث نقرأ الاقتباس بعينه هو، ونجد فحوى جديداً مُتقدداً؛ كما هو الأمر حينما نستقي من التقديم إنشأاً جيداً لفقرة مقتبسة من أحد الشعراء رغبةً جديدةً. وعلى حد قول صحيفة امرسون «إن الحروف الماثلة هي من صنعنا» (٤٩) يمضي امرسون، في الواقع، إلى حد تأييد الاقتباس المخلوق وإن كان على نحو متراجع ثانية: «إنها ذريعة مألوفة من الكتاب المتألفين، ولا تقل عنها ذريعة المتحدثين الأذكياء، في إحالة عباراتهم إلى شخص مُتخيل، لكي يُضفوا عليها اعتباراً؛ شأنهم في ذلك شأن شيشرون، كاولي، سويغت، لاندر، وكارلايل» (٥٠).

«يُحيلون عباراتهم إلى شخص مُتخيل». إن هذه الإيماء إلى الأخيرة أو إلى الإزاحة، في تزاوجها على نحو غريب، غير أنه وثيق الصلة، مع الممارسة العكسية للاستيلاء [على ذلك الآخر]، وصفها كابلان علي أنها «تحويل كلمات الناس الآخرين إلى استخدامنا الخاص لها» وبذا تخويلها «بمعان متباينة تماماً عما قد قصد بها مؤلفوها» [أصلاً] (٥١). وكلاهما نقل لقوة الإقناع. ويستندان إلى القوة العائمة للاقتباس بوصفه اقتباساً. فعبارة «تُنسب [إلى ...]» هي مؤلف عاتٍ من حيث أن العبارة المُعلّمة بعلامة -مفقودة- التوقيع مألوفة كفاية كي يُطالب بوضوح الإقرار بها.

يقترح جون أوسن في كتابه كيف تُنتج أفعالاً بالألفاظ طريقتين على مؤدى فعل نطق ادائي performative [أي، ما يرمي إلى فعل شيء لا الإخبار عنه] للإحالة إلى واقعة أنه «أنها يقوم بفعل النطق، وبالتالي فعل الأداء»؛ ١٥. في المنطوقات اللفظية، من حيث هو الشخص الذي يقوم بفعل النطق؛ أي ما يمكننا أن ندعوه بـصُدْر-فعل النطق .. (و) ٢. في منطوقات النص المكتوب (أو التدوينات)، من حيث إلحاق إضافته بهذا النص» (٥٢).

ويمكننا ملاحظة أن أوسن هو عيئة القارئ/ الكاتب المُثقف الذي يتواصل بعلامات اقتباس، وجذاذات، وتلميحات، غُفلة كـ «الشعور بأن أرض الأحكام المسبقة الرأسية تنزلق من تحت أقدامنا هو أمر يدعو إلى الغيبة، إلّا أنه يُقَلّ قصاصه» (عن مسرحية الليلة الثانية عشرة)؛ (٥٣) و «ثمة مراحل انتقالية عدة بين مُواءمة الفعل للقول والأداء الخالص [للممثل]» (عن مسرحية هاملت). (٥٤) والحق -الامر الذي لا يدعو إلى الدهشة إذا أخذنا مَبْخِثَه بعين الاعتبار- أن «مواءمة الفعل للقول» هي بالنسبة لأوسن عبارة مفضلة، عبارة تُؤوب (لِنَقُلْ قصاصها؟) عندما ما يُغَيّر وجهة نظره آخر الأمر، مع نهاية سلسلة محاضراته تماماً، في مناقشته للفعل اِقْتَبَسَ.

فعبارة «اقتبس» (كذا) هي بالنسبة لأوسن مجموعة كلمات يطلق عليها اسم: أقوال تفسيرية [إيضاحية]؛ كلمات «تُستخدم في أفعال التفسير التي تنطوي على تفسير وجهات نظرنا، وسوق حججنا، وتوضيح استعمالنا للألفاظ ومرجع إحالتها». ويعترف بأنه قد نتساجل «ما إذا كانت هذه الكلمات أوصافاً صريحة لمشاعرنا وممارستنا، لا سيما حينما يتعلق الأمر أحياناً بقضايا شؤامة

الفعل للقول من قبيل قولني: أعود ومن ثم (إلى...)، أفتبس (كذا)، استشهد (ب...)، ألخص (هذه...)»^(٩٦)، إن أولئك الذين أثبتوا طوابع كيف تنجز أفعالاً بالالفاظ وبركانها في غضون العقود الثلاثة التي مضت، قد يتساءلون ما إذا كان الاقتباس والتلميح يتدرجان ضمن مذهب أوستن في تفرغ الكلمات [وسلبها] من طاقتها: وكما يزعم، فإن أفعال النطق الأدائية لا معنى لها، ولغو فارغ، بصفة خاصة، إن قالها ممثل على خشبة المسرح، أو إذا أقحمت في قصيدة، أو لُفِظَتْ مناجاة للنفس»^(٩٧) بيد أن الاقتباس، أقله إن كان مُعلماً بعلامتي اقتباس، يبدو بوضوح أنه مجهور بوصفه فعل اقتباس. وسيتبدى تفاذية مفعوله أدائياً، إن لم يكن من حيث صدق محتواه، فعلى الأقل من حيث وظيفته الإيرادية. لكن، ما هو التلميح؟ شرح أحد النقاد الثباين بين الاقتباس والتلميح على أنه «تباين تشير إليه العلامات الشكلية لنسيج مغاير»، حيث يوضع الممارستين في نقطتين متباينتين بمحاذاة سلسلة متصلة من الاستيلاء النصي. «إن معظم التلميحات لها أهداف نسيجية تُفسي إلى التأثيرات التي تستغلها الاقتباسات المحضة بكل ما في الكلمة من معنى».

لقد قيل الكثير عن المنطوقات المفرغة [من طاقتها] أو التي لا معنى لها، لذا لن أعمل على تلخيصها هنا. غير أنني سأورد إحدى الفقرات الأساسية من الطعنة الخاطفة الجريئة التي وجهها دريدا إلى [مذهب] أوستن؛ فقرة، أو قسمة، أضحت بطبيعة الحال مالوفة:

بالنظر إلى بنية التكررية، فإن القصد [أو المرمى] الذي يحرك المنطوق لن يكون ماثلاً لنفسه أو محتواه تماماً. إن التكرار الذي يبنيه قليلاً يحدث فيه انفلاقٌ وصدعٌ جوهريان... إن هذا الغياب الجوهري للقصد عن راهنية المنطوق، هذا اللاوعي البنيوي، إذا شُيئت بمنع أي تشعب للسياق.^(٩٨)

وإذا ما أخذنا قبسة، يكون غياب الموضوع الأصلي المقصود هو نفسه عنصراً بنائياً معيارياً (فالعبارات، مثل: «كما يقول أمرسون»، «إذا اقتطفنا فقرة من هاملت»، أو «في الكلمات الخالدة لبارد» تنطوي جميعها على أن المتحدث الأول ليس حاضراً، ولكن يستحضره الذي يقتبس منه). وكما رأينا، فإن تجاور السياقات بين المنطوقين (القبسة الأصلية وتكرارها أو إعادة استخدامها) يمكنه فعلاً أن يقوم بوظيفة لاوعي بنيوي. إن تلفظ هايد بيت الشعر «الصخب والعنف» من مسرحية مكبث، لم يقصد به أن يُنعت زملاءه في مجلس النواب بالمعتوهين أكثر مما «توحي» السناتور آلن سيمبسون، باقتباسه خطبة ياغو المشهورة عن السمعة، في أن يخلع الشك على مدى صدق كلارنس توماس في جلسات استجواب هذا الأخير. إلا أن بيت الشعر المُقتطف يشغل بطريقة أشبه ما تكون بـ «لاوعي» يسلط الضوء على تداعيات معانٍ [وأفكار] صامتة لا احتفاء بها.

إن ما يدعوه دريدا بـ «التشيع»، الحضور الممتلئ، لا يمكن له وفق مناقشته أن يوجد أبداً في أي استشهاد. بيد أن الانفلاق والصدع يكونان واضحين تماماً في نوع الاستشهاد الخصوصي المعروف بـ الاقتباس، استشهاد عن استشهاد. قد تكون هذه هي حالة رسالة لا تُرجع إلى مرسلها البتة. فالمرسل إليه و«المؤلف» كلاهما مجهولان بمصطلحات الطابع البريدي.

سأتناول الآن اقتباسين مشهورين في الدراسات الأدبية، حيث بدأ دائماً قصد المتحدث مُبهماً كما تبدى المنطوق بجلاء منطوقاً مناسبة خاصة، إذ ليس ثمة كلمات أخرى للمتحدث نفسه تُمكننا من سبر ذاك المنطوق بها. أولُ الاقتباسين هو من قصيدة غنائية إلى جرة إغريقية لـ كيتس، وعلى ما يظهر فالمتحدث في القصيدة هو الجرة نفسها [وهي تستخدم لحفظ رماد الموتى].

وفيما يلي تفسير هِلين فاندلر للآيات الأخيرة من القصيدة:
إن الشاعر نفسه ينطق بكلمات الاختتام، حيث يُجمل فيها النُقش الموجود على الجرة وتعليقها عليه بوصفهما اقتباساً:

حينما يُضوي الهَرَم هذا الجليل
سَندومين، في ثنائيا مِحنة أخرى،
غير مِحننا، صديقة الإنسان، الذي له تقولين:
«الجمالُ حقيقة»، والحقيقةُ جمالٌ» - ذاك كُلُّ
ما تعرفه في الدنيا، وكلُّ ما تحتاج معرفته

إن بَيَّتي الشعر الأخيرين تُنطقهُما الجرة التي تضفي تشديداً على الابهام شبيه - النُقش قبل أن تمضي في التعليق على قيمتها المتفردة بها. إلا أن الجملة الختامية في القصيدة هي جملة المتحدث إذ يسرد، مُتنبئاً، ما ستقوله الجرة للأجيال القادمة. (٥٨)

توضِّح فاندلر في حاشية بعد العبارة التي «تلفظها الجرة»، قائلة: «يبدو أن هذا الإشكال قد بُت فيه»، وتحيل القارئ إلى كتاب ناويلات القرن العشرين لقصائد كيتس الغنائية لـ جاك ستيلنغر، الذي تناول الأمر: «يبدو أن إجماع الأم هو أن الجرة تقول بَيَّتي الشعر الأخيرين للناس». (٥٩)
لنترك الآن جانباً قضية ما إذا كان الإشكال للمبتوت فيه في الدراسات الأدبية، هو تطور سعيد أم تعيس. ففي عبارة «إجماع الأم»، يبدو أن حِكْمَةَ الحكماء تُضاعفها العبارة اللاتينية: (إن ذاك الذي يفهمها هو جزء من المجموعة المُطلعة، والحق، جزء من إجماع الأم). وعلى الرغم من واقعة أن الشاعر / المتحدث يقول في القصيدة: «تقولين»، بمقدور المرء البرهنة على أنه يقرأ النُقش الموجود على الجرة، أو أنه يُقَوِّل النُقش في «رسالة» الجرة (طالما أن ليس ثمة تضمين بأن الجرة منقوش عليها كلمات حقاً، وإذا كان ثمة كلمات، فمن المحتمل أنها قد كُتبت بلغة سابقة زمنية على لغة الناطقين باللاتينية).

إذن، سُر الذي يتحدث هنا؟ ما الذي تدل عليه علامتا الاقتباس؟ وأين ينبغي عليهما حقاً أن تنتهيا؟ أتذكر مجادلات مفعمة بالحياة حول هذه القصيدة خلال سِنِي الدراسة وقد تَضَمَّنَتْ مناقشة عن علامتي الاقتباس [أين تنتهيان] كجزء من «الإشكال» - غير المُبْتَوَّت فيه - بَعْد. وسأورد هنا ما كتبه إيرل واسرمان عن هذا الأمر في ١٩٥٣:

إذا كان على المرء «معرفة» أن الجمال حقيقة، يَنْبَغِي لَهُ معرفة ذلك لا من خلال التجربة المباشرة، بل بطريقة غير مباشرة، يجب على الجرة أن تُعلمه بذلك (الذي له قولين)، وإلا لن يتعرف عليها،

طالما أنها لا تسري على تجربته المباشرة... وتنطوي مفردة «في» على تعليق، ولا بُدَّ لـ كيتس التعليق على الدراما التي يشهدها ويختبرها داخل الجرة. والشاعر، بالتالي، هو الذي يَتلخّط بكلمات: «ذاك كُلٌّ/ ما تعرفه في الدنيا، وكُلٌّ ما تحتاج معرفته،» وهو يتوجّه بكلامه إلى الإنسان، القارئ. من هنا نجد إزاحة الإحالة من «تقولين» (الجرة) إلى «تعرفه» (الإنسان).^(٦١)

وفيما يلي تفسير والتر جاكسون بيتٍ [الذي يُعدّ محلّ ثقة في تاريخه لسيرة الشاعر: ومن ثمّ تتبع الخاتمة المتنازع عليها باستمرار. إن البؤرة التي يركّز عليها السجل هما بيتا الشعر الأخيران، إذ ثمة نقاشات مستفيضة عنهما في كراريس المقالات النقدية. من المحتمل أن [كيتس] كان مُعتلّ الصحة تماماً لدرجة أنه لم يراقب طباعة المجلد الذي صدر في ١٨٢٠، حيث طُبعت الأبيات:

«الجمال حقيقة، والحقيقة جمال»، - ذاك كُلٌّ

ما تعرفه في الدنيا، وكُلٌّ ما تحتاج معرفته.

ومثّ ذلك تمّ افتراض أن التعقيب الأخير هو التعليق الخاص للشاعر نفسه على الحكمة [المثل]، إمّا بكونها نُصْح مؤاسٍ لأصحابه البشر (إذ يوجه كلامه بصيغة ضمير المخاطب «تعرفه» [أنت] على الرغم من أنه يتحدث من حيث [ضمير جماعة المتكلمين] «نحن» و «في ثنائيا المحنة الأخرى/ غير محننا»، أو بكونها انحناءة تهنئة للتساوير [النقوش] على الجرة (رغم أن الفكرة الرئيسة للمقطع الشعري برمتها هي ما تقدمه الجرة، بوصفها «صديقة»، للإنسان). إن نصوص التسخّن تُبيّن أن البيتين الأخيرين قد قُصِدَ بهما كرسالة طمأنينة توجهها الجرة للإنسان، دون تطعّن من الشاعر.

وهنا يُدرج بيتٌ حاشية يحيل فيها القارئ إلى المناقشات الشاملة للنص المدوّن، ويضيف: «إنّ النسخ الأربع (نسخة جورج كيتس، وبراون، وودهاوس، وديلك) تفتقد إلى النقطة بعد «الجمال حقيقة»، وتفتقد إلى علامتي الاقتباس، ومع الشُرطات [—] يُقطع بيتا الشعر الأخيران لا إلى جزئين فقط، بل إلى ثلاثة أجزاء. والبيتان اللذان يردان في نسخة ديلاك نموذجيان في هذا الإطار: «الجمال حقيقة، - الحقيقة جمال، - ذاك كل...»^(٦٢)

هكذا نجد أن «النسخ الأصلية»، أو بالأحرى النسخ الأصلية لقصيدة كيتس في هذه الفترة، تفتقد جميعها إلى علامتي الاقتباس. يُشدّد بيت (أقلّه في السيرة التي صدرت ١٩٦٤) على أن هذه النصوص «تظهر بوضوح» أن بيتي الشعر رسالة من الجرة. ويبدو أن فاندلر تتفق معه في («أن الجرة تقول هذين البيتين») غير أنها تتابع بأن «الجملة الختامية في القصيدة هي جملة المتحدث إذ يسرد، متنبهاً، ما ستقوله الجرة للأجيال القادمة». وإذن، يتخيّل المتحدث ما ستقوله الجرة وينقلها للخلف. وتضع فاندلر فقط الكلمات «الجمال... جمال» بين علامتي اقتباس. في حين أننا نجد البيتين لدى بت كما يعتقد أنهما ينبغي أن يُطبعا:

«الجمال حقيقة، والحقيقة جمال»، - ذاك كُلٌّ

ما تعرفه في الدنيا، وكُلٌّ ما تحتاج معرفته. (IX)

يشرح بت: «إنّ البيتين الأخيرين المنقوشين على رخام [أو خشب] في النُصْب الإغريقية، يكونان

موجهين إلى الشخص الغريب الذي يمر بها. ويُفترض بالرسالة المُرَاوِغة أن تكون رسالة الجُرّة، وليست رسالة الشاعر الذي يُعبّر عن رأيه». ويضيف الاستنتاج التالي عن حياة الشاعر: «لا يقترب كيتس إلى أي شيء بنفس البساطة التي يقترب بها إلى هذا التعادل البسيط لهذين التجريدن، «الجمال»، و«الحقيقة»، اللذين تصنعهما الجرة (ولا يقدم البتة أي شيء يمكن مقارنته جدياً بالكلمات التي تتبع ذلك)».^(٦٢)

إنّ الفكرة العاطفية: «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال. ذاك كل / ما تعرفه في الدنيا / وما تحتاج معرفته»، هي - هكذا انتهى إلينا الخبر - غير ملائمة لجون كيتس. غير أنّ بيت يربط هذا الضرب من الكلام المبتذل مع «التعبيرات الكاذبة» التي ينتقدها إ. ا. ريشاردز I.A.Richards، ويشدد على التحريف الذي يرافق العبارات المنزوعة من سياقها، لنلق نظرة أخرى على قراءة بيت للمشكلة: ولما كان طابع الأبيات الختامية حكيمية، يتم عزلها باستمرار لا من سياق القصيدة وحدها، بل من سياق الجملة التي ترد فيها أيضاً، وليس من شأن محاولات وضعها في سياقها إلا أن تزيد من التركيز المكثف على هذه الكلمات البريئة. ربما كانت انفعالية النقاد المحدثين أقل حدة مع أسلوب التعبير هذا لو لم يعزل الفيكتوريون مراراً الأبيات عن سياقها ويقتبسوها بحماسة على أنها ما سمّاها ريتشاردز بـ «التعبير الكاذب»^(٦٣)

إذن، غالباً ما يتم اقتباس الأبيات الختامية الحكيمية لـ غنائية إلى جرة إغريقية خارج سياقها ويتم وضعها بين علامتي اقتباس، على أنها تعبير كاذب. وأدرجت علامات الاقتباس الغائبان بجلاء في النسخ الأصلية للقصيدة، بقصد التوضيح: إنّ المتحدث الذي يُجمل [الحديث]؛ أي الجرة، تبدأ الحديث هنا وتنتهي هناك. حيث أن هنا وهناك تتعلّقان بما إذا كان الناقد يرى أن كيتس يعتقد بالفكرة العاطفية للبيتين الأخيرين من الغنائية، وكذلك تتعلّقان بما إذا كان الناقد / الناقدة يرى أن الأسلوب الذي تم التعبير به ملائم لصوت الشاعر (أو «المتحدث» في القصيدة). إنّ الطبيعة المُترخلة المُتحوّلة للأبيات، «اقتباسيتها»، تلك الخاصية التي تعزّز ابتذاليتها (يدعوها إليوت «النقيصة الخطيرة» ويُعيّب عليها بكونها «لا معنى لها نحوياً»)^(٦٤) تتفاقم في الواقع بعلامتي الاقتباس «الفيكتوريتين» اللتين، بطبيعة الحال بوصفهما علامة تشديد، تنقلان على ما يظهر البيتين الأخيرين من دائرة الخطاب الحرّ غير المباشر إلى دائرة الكلام المباشر (وإن كان مع شيء من التحريف في إسناده).

ففي هذا المثال الذي يُعدّ من الثوابت بين الأمثلة الأخرى، يشير حضور علامتي الاقتباس وغيابهما إلى حضور أصل وغيابه، حضور الحقيقة وغيابها. وأشرنا آنفاً إلى المفارقة التي تنطوي عليها علامتا الاقتباس إذ قد تكونا علامتي موثوقية أو شك: الشيء الحقيقي والشيء «الكاذب». وفي غنائية إلي جرة إغريقية ثمة تأطير بعلامتي اقتباس لاكثر اللدغات رسوخاً وصيتاً في الأدب الرومانتيكي عموماً وبالتالي هناك إنكار لها. إنّ الجرة هي التي تتحدث، لا الشاعر. وإذا كان الشاعر / المتحدث هو الذي يتكلم، فهو يعيد صياغة «ما ستقوله الجرة للأجيال القادمة». إن غياب علامتي الاقتباس في نسخ معاصري كيتس، هو سمة من سمات علامات الترقيم في بدايات القرن التاسع عشر. والمحاولات التي تلت ذلك لترسيخ المعنى وتوضيحه، عبر حصر الشطر الأول من بيت الشعر أو بيتي الشعر بأكملهما

بين علامتي اقتباس، قدمت الموثوقية، قوة الاقتناع، والصوت بوصفها مؤثرات تقنيـع التأويل شأنها شأن الواقعة الأصلية: ما قصده الشاعر، أو ما قصد أن يفعله. ولما كانت علامتا الاقتباس، غرفاً، علامتي أصل- حيث تُشيران أن هذا هو الشيء الحقيقي، وليس إعادة صياغة له. يمكن أخيراً «البت» في «الإشكال»، إذا لم تُعزَّ بالاً إلى خلط استعاراتنا، عبر فرض علامات ترقيم تنطوي على مفارقة من الواضح أنها زائفة.

إذن، ثمة تحديد دقيق لاصطناع تأسيس شعري معين لحماية كيتس من زعم أنه يتكلم (ويتبنى) هذه الفكرة العاطفية إلى درجة أن بارتلت يمضي إلى حلة تذييل حاشية نقد أدبية. فبعد عبارة «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال» (المحسورتين بين علامتي اقتباس كما في نص فاندلر) هناك الحاشية التالية عن و. هـ. أُوْدِن:

إن سأل سائل من الذي قال: «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال»، سيجاربه الغالبية العظمى من القراء بأنه «كيتس». غير أن كيتس لم يقل شيئاً من هذا القبيل. إن كل ما في الأمر أنه قال ما قالته الجزء، وثمة وصفه لنوع محدد من عمل فني ونقده له، ذاك النوع الذي يستبعد عنه بتأنٍ شرور هذه الحياة ومشاكلها، «قلباً متخمس محزون على أشده». فالجزء مثلاً تصف، من بين مشاهد جميلة أخرى، قلعة مدينة على سفح جبل، ولا تصف الحرب، ذاك الشر الذي يجعل من القلعة شيئاً ضرورياً.^(٦٥)

غير أن الزمن، إذا أعدنا صياغة ما أعاد صياغته أوستن على نحو موقف، سيفلّ قصاصه. لن يبقى الإشكال مستقرّاً في الخيلة الشعبية. فسواء أكانت جرة أم راقود؛ يعرف الجمهور أن الذي يتحلّت ليس القدر، إنما الشاعر. وفيما يلي بعض تلميحات إلى هذا المقطع الشعري المعروف:

من تقرير عن نسبة الحصر إلى الورك لدى الجنس البشري:
إذا اقتبسنا جون كيتس: «الجمال حقيقة، والحقيقة جمال. ولكن ما هي الحقيقة بشأن الجمال؟ يقترح تحقيق علمي عما يجده الرجال جميلاً في جسم امرأة، أن مفاهيم الجمال على علاقة بتأثيرات الغرب أكثر مما يعرف بوصفه جمالاً متصلاً، أو رغبة فطرية».^(٦٦)

وجاء في مقالة حول تساقط الأوراق في نيو إنغلاند:
كتب فيبر بيرن... حرفي ورائد في دراسة سيكولوجيا الألوان:
«الجمال حقيقة - والحقيقة جمال. ذاك كل ما نعرفه في الدنيا، وكل ما نحتاج معرفته». جون كيتس بات معروفاً الآن، أن كل امرئ قضى أكثر من فصل خريف في نيوهامبشاير يعرف لم يكن تساقط الأوراق في الولاية ملوناً على نحو فاضح. «فالجمال (أو القبح) لا يوجد هناك في بيئة الإنسان، بل هنا داخل ذهنه».^(٦٧)

وورد في مقدمة مقالة في نيويورك تايمز تحت عنوان مقالة فن ورخاء حول فضائل تأدية حياة قياسية: «وفقاً لجون كيتس، الجمال حقيقة، والعكس بالعكس. إلا أن بعض الفنانين المتفوقين لا يتفقون مع كيتس».^(٦٨)

وهناك ترويسة افتتاحية حول الهيئة القومية للفنون: «الجمال حقيقة: للحكومة دورها في احتضان

الفنونه. (٦٩)

وثمة ترويسة عمود في صحيفة لوس أنجلوس تايمز: «إذا كان الجمال حقيقة، والحقيقة جمال، فهذا ليس كل ما نحتاج معرفته اليوم: فما هو الصالح لعرضه على شاشة التلفاز؟» (٧٠)
وفيما يلي فقرة افتتاحية، نهكمية إلى حد ما من منظار التطورات التالية، ظهرت في نيويورك تايمز عام ١٩٨٣: كتب جون كيتس «الجمال حقيقة، الحقيقة جمال- ذاك كل ما نعرفه في الدنيا وكل ما تحتاج معرفته. ولكن هل هذا كل ما نحتاج معرفته عن فانيسا ويليامز، ملكة جمال أمريكا الجديدة؟» (٧١)

ففي هذه الاستشهادات جميعاً ليس ثمة إبراز لـ «الأشكال المشهور»، ولا أحد يحتسب للجرة حساباً. وعلى ما يبدو إن ما خشي منه إليوت في أن كيتس سيؤاخذ (أو سيثنى عليه) بسبب الفكرة العاطفية المفرطة وراء الحكمة [المثل]، قد أضحي حقيقة على نحو طئنان. فلا أحد يهتم بآراء شيء له شكل اغريقي كيفما كان موقفه، آكان عادلاً أم غاشماً. وشخصية الشاعر المعرف بها هي التي تكفل بيت الشعر «الجمال حقيقة» بكونه محكاً، غير ساخر، وبات -لولا تقلبات الحياة العصرية.

ومن المفري أن ننهي هذه المباحثة لعلامتي الإقتباس وللإقتباس بوصفهما علامة عائمة على هذه المدونة. لكن أود أن أقحم منطقاً دائماً آخر في الجزء الثاني من المعادلة؛ منطقاً ذا أشكال وبرم في تاريخ الأدب الحديث لا يقل عن ذاك الذي للجرة. والمتحدث في هذه الحالة ليس إزاء بل طائر نادر. وعلى وجه التحديد، إنه الغراب الغامض لإدغار آل بو. وما يقوله الغراب بطبيعة الحال لا يعدو كونه مفردة واحدة هي «نيفرمور» (X). (٧٢)

وما يشد المرء في الغراب (وفي قصيدة «الغراب») هو وثاقة صلة [ما ينطقه] بالموضوع وعدم ارتباطه به، الأمران اللذان يتوالدان من التكررية الثابتة. فما أن يصل الغراب ويحط على «التمثال الشاحب» (والحق، لا أشك ههنا بتلميح تناص إلى قصيدة كيتس جرة إغريقية) ليس لدى الغراب إلا مفردة واحدة للراوي للملحاح أكثر فأكثر. (٧٣) إذ كيفما كان السؤال: «قل لي ما اسمك الجليل؟ هل ستركني كما فعل أصدقائي الآخرون؟ هل ثمّ يلسم في جلعاد؟» هل ستعاقن روحي ليونور في الجنة؟ كان الجواب الجامع لكل المآرب، المبتوت فيه بشكل رائع وعلى أشد ما يكون البت، والحريّ بالغضب دائماً: «نيفرمور». (٧٤)

يقول الراوي: «عجبت كيف يُصغى الطائر الأخرق إلى الحديث بوضوح / وإن يك جوابه يقتصد المعنى- يقتصد الصلة بمدار الحديث». (٧٥) ولكن، قد لا نكمن المشكلة في أن تلك المفردة الوحيدة «نيفرمور» ليس لها معنى أو صلة بالموضوع، بل بالأحرى أن معناها عميق تماماً. تبدو عبارة «العلامة العائمة» (أو «المرفقة»، إن استخدمنا المفردة نفسها التي يعبر بها بو عن الطائر) تصريحاً بأقل ما تقتضيه حقيقة هذه المفردة التي، كما يلاحظ الراوي سريعاً، تندفع في الصمت مع «جواب يُنطق على نحو سديد».

قلتُ: «لا ريب، هذا كل ما ينطقه الغراب، هذا كل ما لديه،

التقطه من شيخ باليس

طارده حثيثاً فاجعته القاسية،

حتى باتت أناشيده يلازمة واحدة» (٧٦)

ومقطعاً إثر مقطع، بين علامتي اقتباس تارةً ويدونها تارةً أخرى، تكرر المفردة «نيفرمور» مع تباين وتكسب في «المعنى» من فعل التكرار ومن لفظ الجواب الغريب السديد تماماً. إن «نيفرمور» علامة فارغة تغدو، على وجه التحديد، مشبعة، بل مشبعة بإفراط. ليس لها «أصل»، ولا موضوع مقصود؛ إنها منذ البدء اقتباس، اقتباس خارج السياق، طالما أن لا أحد - لا الراوي، ولا القارئ - يفترض أن الغراب يسمع ويجب حقاً على الأسئلة التي يقذف بها إليه الراوي المستنار بازدياد، وكثيراً ما دُعي [الراوي] يطالب يكابد فرط اطلاع (أرنب إلى كتاب حكمة غريب منسي) يَزْرُؤُ العافية (مرهقاً وضجراً) (٧٧). وبالطبع هذا «الكتاب الغريب» هو نفسه ذاك «الكتاب النادر الرائع» الذي كان مناسبة لأول لقاء بين أوغوستي ديبا وزميله / صديقه الثقل من الاسم (٧٨). ولكن قد يكون هذا غريباً تماماً إذا فكرنا في الأمر.

مفسراً اختياره للغة وشخصياته في عمله الصغير الشيق بعنوان فلسفة الإنسان، شدد هو على أن مفردة «نيفرمور» كانت مفتاحاً للنص بأكمله؛ فهي ثلبي تماماً ضرورات الجمهورية، الكتابة، والأصوات «و» «و» التي تتطلبها اللازمة.

في نقص من هذا القبيل، كان من المستحيل تجاهل مفردة «نيفرمور». كانت، في الواقع، أول مفردة تُظهر نفسها.

والأمنية التالية كانت إيجاد ذريعة استخدام متلاحق لمفردة واحدة «نيفرمور». ومنتبهاً إلى الصعوبة التي وجدتها للحين في اختلاق سبب وجيه ما فيه الكفاية لتكرارها المتواصل، لم أخفق في إدراك أن هذه الصعوبة تنشأ عن التسليم المسبق في أنه ينبغي أن يستخدم الإنسان المفردة باستمرار وعلى وثيرة واحدة؛ لم أخفق، باختصار، في إدراك أن الصعوبة تكمن في توافق هذه الرتبة مع ممارسة التفكير من قبل كائن يردد المفردة. وههنا، ظهرت فوراً فكرة كائن لا - يتفكر بمقدوره النطق، وبالطبع، ولأول وهلة ينم ببغاء عن نفسه، ولكن حلّ محلّه وفي الحال الغراب، لكونه قادراً على النطق ومتوافقاً إلى ما لا نهاية مع الجرس المراد. (٧٩)

ومهما يكن من أمر «الإيقاع المقصود» لنص بو المبهم، فإن الظاهرة التي يُحدثها هي ظاهرة ثقافية: كائن لا يتفكر بصفة خاصة، قادرٌ على نطق يتسم بوطاة المعنى، أو بالأحرى، يُطَق هو مقام تاويلات جامحة. (أن تتكلم الغراب، هو أمر يمكن البرهنة عليه في الأدب عبر متحدث مشهور آخر - متحدث يعرفه عضو الكونغرس هايد على خير وجه: «الغراب نفسه أصحّل / ينعب الدخول المهلك لدنكان / تحت سُرفات حصني المقرّجة» (٨٠) إن «نيفرمور» تنزع من مقطع إلى آخر، مُعلّمة تارةً بكونها شيئاً «يقوله» الغراب وطوراً يستولي عليها الراوي. والتتابع من «لا شيء غير هذا» (nothing more) (لازمة المقطع الأول) إلى «نيفرمور» (لازمة المقطع الختامي)، وكتلتاهما غير محصورتين بين علامتي اقتباس، أمرٌ يمكن من خلال تدخّل متحدث هو موضع ثقة يتم تلقي كلمته بوصفها موضع ثقة لأنها جزئياً تكرر مع تباين، ولأنها بين «علامتي اقتباس» بالجزء الآخر. أن يكون مصدر الكلمة في مكان

آخر، وإن يكون مفقوداً، لا يضعف من قوة اقتناعها. ويمكننا القول أن الغراب يقتبس (أو «قال») «خارج السياق» - ويتحول هذا إلى جزء من قوة سيادته وقوة رثين ما ينطق به.

عندما انتقل فريق كرة قدم كليفلاند براونز من كليفلاند إلى بالتيمور في ١٩٩٦، كان ثمة سجال بين المالكين الجدد حول إعادة تسمية الفريق. والذين ظفروا هم الذين طالبوا بتسمية: «الغراب إكراماً لبو الذي توفي وتُرى في بالتيمور، الأمر الذي كان تسلياً للعديدين وجُبراً لآخرين. وكان لحرري الصفحات الرياضية التنبؤ بمزاح، مُتخيلين «دفاع نيفرمور». كما أن فريقاً، إذا أخفق في إحراز النصر، يمكن نعته بـ «تمثال شاحب». ^(٨١) وتنبأ أحدهم بتغير في حُطوط النادي: «لِمَ الغراب؟ لتجعل من نيفرمور قابلة للتصديق.» ^(٨٢) ولم يتمكن كُتّاب الترويسات من مقاومة الاستشهاد بأكثر الأبيات تشهيراً بالاقتباس: «قالت الغراب، لعب الإفرمور Evermore يا كلي»؛ «قال أنصار الغراب، نيفرمور، في إثر ارتفاع مبيعات الدُهور بيتزا»؛ «قال الغراب السابق إفريت Everitt، إفرمور Evermore»؛ «قُلْ عن الغراب: نيفرمور» ^(٨٣) ولعل التأثير الذي يدعو إلى الدهشة أكثر، هذا إذا لم يكن متعمداً، أن أولئك الغراب باتوا يستشهد بهم، وابتوا غامضين أيضاً: تقول إحدى الروايات أن الغراب انخرطوا في محادثات تمهيدية ربما تقود إلى [اكتساب ظهير جديد]. «فلا مالك فريق الغراب آرت مودل ولا الرئيس السابق للاعبين أوزي نوسم قد علّق على ذلك.» ^(٨٤)

قد يكون اختيار اسم الغراب أمراً مقررأ سلفاً لوجود فريق رياضة أخرى في بالتيمور له إرث مديد يحمل أيضاً اسم طائر: نادي أوريلس [صفارية] بالتيمور لكرة السلة. إن اسم أوريلس بالتيمور مناسب من ناحيتين: ١. ثمة طائر أمريكي مغرّد يدعى بأوريلس بالتيمور، ٢. إن كل من الدكتيل [مقطع طويل يليه مقطعان قصيران] المزدوج للتقطيع (الشعري) وتكرار أصوات «و» أو «أور» (أوريلس بالتيمور) تجعل من الاسم مناسباً. في حين أن مفردة غراب بالتيمور تفتقد إلى الختمية العروضية والختمية ذات العلاقة بالطيور. ولكن لا ينبغي أن ننسى تماماً التعويذة غير الفصيحّة ولكن الكامنة لطائر بو الذي يُستشهد به كثيراً: فراء الأصوات «و» و «أور» ذاتها بالتيمور، والمحببة من خلال البريق السماعي لـ الغراب، قد تترصص المفردة الشبحية ذاتها، في سياق سبوندي [تفعيلة ذات مقطعين طويلين] أكثر مما هو دكتيل، نيفرمور.

أُربغ في أن أقترح هذا الضرب من الحادثة الشعرية بوصفها نموذجاً، علامة، أو حلُاصة لقدر الاقتباس المنطوق. ودائماً بين «علامتي اقتباس»، سواء أكانت علامتا اقتباس ظاهرتين أم لا، يتمازج الاقتباس في أغلب الأحيان بالنص الأصل للمقتبس، في الظاهر يكون من دون ثُدوب، غير أن ندوبه ووحداته الدلالية جليّة. وكما في الأحجية الفلسفية التي تقتضي فطانة: «إن عبارة هذا التقرير زائفة هي عبارة صادقة»، فإن موقع حدود اقتباس ما وإدراك هذه الحدود والمدى الذي يكون فيه صوت الاقتباس متبايناً عن صوت المتحدث، يمكن أن يغيّر على نحو راديكالي كلاً من قدرتنا على تمييز صدق قيمته وتأويلنا لمعناه.

ترجمة: رشاد عبيد القادر

- (I) كل ما هو بين أقواس مربعة إضافة للمترجم.
- (II) آتونا هنا ترجمة authority بـ «قوة الإقناع» لما تحمله، في السياقات التي ترد فيها، من معنى: كلام «الثقات»، ولما لها من دلالات على حكم الحاكم من خلالها إن تيسر له ذلك.
- (III) عن مكبث لوليم شكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، أول يناير ١٩٨٠، ص ١٧٧. عن وزارة الإعلام الكويتية.
- (IV) عن كتاب ت.س. إليوت، أغنية حب ج. ألفرد بروفرك، دراسة وترجمة: يوسف سامي اليوسف، دار منارات للنشر. ص ٤٤.
- (V) أوسكار هاسميتاين وجينجر رجزر ممثلان عملا في المسرح والأفلام الموسيقية.
- (VI) نستخدم المؤلف Quotation Mark للإشارة الى علامتي الاقتباس. وهنا نستخدم Inverted Comma بالمعنى ذاته.
- (VII) ثمة كاريكاتور بريشة الفنان دنزائغر ظهر في إحدى دوريات مؤسسة مدينة لوس انجلوس لنشر المطبوعات، تحت عنوان: «يلخص السيد هايد»، إذ يقول هذا الأخير: «وهكذا، كما قال المؤرخ المرموق غيبون في نعته للإمبراطور الروماني سبتيموس سيفيروس، وأنا اقتبس آه... نعم أنا اقتبس...» وثمة أحدهم منحياً على حصان ميت ممدد على الأرض وخلفه يافطة كتب عليها: «توجيه الاتهام»، قائلاً للحصان: «هيه، هل تسمع؟»
- (VIII) وهي من الكلمات التي تم تحويلها من العهود الوثنية لتتلاءم والعالم المسيحي فـ doxa [الراي القويم] أضيفت الى الـ orthe للدلالة على الأرثوذكسية، من هنا أبقينا على «ذكس» كما هي في كلمة الأرثو (ذكس)ية.
- (IX) مع فائدة نغمد التشديد على مفردتي «الجمال حقيقة»، إذ تكتبهما بأحرف استهلاكية كبيرة، بينما بت لا يورد هذا التشديد.
- (X) يشير كميل داغر إلى أن معنى Nevermore التقريبي هو «ابداً بعد اليوم»، وقد اعتمدتها هنا كما وردت في ترجمته لقصيدة الغراب في الكتاب الذي قدم له وترجمه بعنوان إدغار آلن بولجان روسو الصادر عن المؤسسة العربية للنشر، ص ١٧٩، وتجدر الإشارة الى أنني لم اعتمد على ترجمته للقصيدة بشكل كامل.

الحواشي:

(1) "Front and Center, Five Accusers." Boston Globe, 15 Jan. 1999, p. A26.

(من الآن فصاعداً سنشير إليها بـ «FC»)

(2) See Robert Bolt, A Man for All Seasons (New York, 1962), p. 140.

نورد هنا كيف روى وليام روبر - زوج ابنة مور ومدون سيرته الذاتية - الحادثة:

حيث أن القسم يعزّز السيادة والزواج، فقد ألف من حيث الشريعة الأولى باختصار - وأضاف له وزير العدل ووزير الملك الكلمات من بنات أفكارهم - لتبدو لأذني الملك أكثر سلاسة ووجاهة. والقسم، بذلك الإطناب فيه، مذكّر العون لتوماس مور وللآخرين في طول الملكة وعرضها. وقد قال عنه السير توماس مور باستيصار لزوجتي: «أقول لك يا مغ، أن الذين أحالوني إلى هند بسبب رفض هذا القسم غير الموافق للشريعة، ليسوا بقادرين بقانونهم أن يبرزوا سجنني. ومما لا ريب فيه يا ابنتي، أن ما يدعو إلى الشفقة هو أن يكون ثمة أمير نصراني مستعد بمباركة مجلس سهل الانقياد أن يتبع عاطفته، وأن يتكاتف مع تعاليم رجال دين يفتقدون إلى الرحمة، ويدهنون على نحو مخز.»

(William Roper, *The Life of Sir Thomas More*, in *Two Early Tudor Lives*, ed. Richard S. Sylvester and Davis P. Harding [New Haven, Conn.: 1962], p. 240).

(3) Bolt, *A Man for All Seasons*, pp. xiii-xiv.

(4) Robert Burton, quoting Didacus Stell, "Democritus to the Reader," *Anatomy of Melancholy* (1621; New York, 1862), p. 39.

(5) "FC," p. A26.

(6) See William Faulkner, *The Sound and the Fury* (New York, 1929), and Malcolm Evans *Signifying Nothing: Truth's Contents in Shakespeare's Texts* (Athens, Ga., 1986).

(7) William Shakespeare, *Macbeth*, in *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blackmore Evans et al.

(Boston, 1974), 5.5.24-28, p. 1337.

(8) Thomas M. DeFrank et al., "A Legacy from Era of Nixon," *New York Daily News*, 15 Jan. 1999, p. 38.

(9) Jonathan Kirsch, "Droning Does Not a Good Case Make," *Newsday*, 18 Jan. 1999, p. A31.

(10) Esther Cloudman Dunn, *Shakespeare in America* (New York, 1939), p. 250

(11) T. S. Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock," *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*

(New York, 1952), p. 7.

(12) Francis X. Clines, "Slouching toward Deliverance," *New York Times*, 9 Feb. 1999, p. A16.

(13) Richard Roeper, "In Senate, We Haven't Witnessed Nothing Yet," *Chicago Sun Times*, 20 Jan. 1999, p. 11.

(14) Edward Said, *Beginnings: Intention and Method* (New York, 1975), p. 22.

(15) "FC," p. A30

(16) "FC," p. A30

(17) Bruce Hamilton, *Too Much of Water* (1958; New York, 1983), p. 245; cited in *Oxford English Dictionary*, 2d ed., s.v. "quote."

(18) Peter Ustinov, *The Loser* (London, 1989), p. 110; cited in *Oxford English Dictionary*, 2d ed., s.v. "quote."

(19) Monica S. Lewinsky, Excerpts from her disposition in the impeachment trial of president Clinton, "From Monica Lewinsky: 'I Feel Very Uncomfortable Making Judgements,'" *New York Times*, 6Feb. 1999, p. A11.

(20) *The American Heritage Dictionary of the English Language*, v. s. "quotation mark."

(21) *Oxford English Dictionary*, 2d ed., s.v. "quotation."

(22) R. B. McKerrow, *An Introduction To Bibliography For Literature Students* (Oxford, 1927), p. 316.

Margreta de Grazia, "Shakespeare

ولمزيد من الاطلاع على تاريخ علامتي الاقتباس والتحول في دلالتها في حالة شكسبير، راجع:

Quotation Marks, " in the *Appopriation of Shakespeare*, ed., Jean Marsden (New York, 1991), pp. 57 - 71.

(23) George Puttenham, *The Art of English Poesie*, Ed. Edward Arber (1589; Kent, Ohio, 1970), p. 222, ana Ben Jonson, *The English Grammar*, Ed. R. c. Alston (1640; Menston, 1972), p. 83; cited in *Oxford English Dictionary*, 2d ed., s.v. "comma."

(24) Puttenham, *The Art of English Poesie*, p. 199.

(25) Watt, *Philosophical Transactions of the Royal society* 74 (1781): 330n; cited in *Oxford English Dictionary*, 2d ed., s.v. "comma."

(26) Henry Hallam, *Introduction to the Literature of Europe in the Fifteenth, Sixteenth, and Seventeenth Centuries*, 4 vol. (London, 1837-39); cited in *Oxford English Dictionary*, 2d ed., s.v. "comma."

(27) Andrew Ure, *Dictionary of Arts, Manufactures, and Mines*, 3 vol. (New York, 1858), 3:647; cited in *Oxford English Dictionary*, 2d ed., s.v. "comma."

(28) Henry Breen, *Modern English Literature: Its Blemish and Defects* (London, 1857) p. 272; cited in *Oxford English Dictionary*, 2d ed., s.v. "comma."

(29) See Douglas C. McMurtrie, *Typographical Style Governing the Use Of Guillemet-the French Mark of Quotation* (Greenwich. Conn., 1922), p. 3.

(30) James Boswell, 8 may 1781, *Life of Johnson* (London, 1965), p. 1143.

(31) Justin Kaplan, preface, *John Bartlett, Familiar Quotations: A Collection of*

Passages, Phrases, and proverbs Traced To their Sources in Ancient and Modern Literature, 16th ed. (Boston, 1992), p. ix.

(32) Henry James, *The Bostonians* (1886; New York, 1980), pp. 42-48.

(33) Rudyard Kipling, "The Finest Story in the World," *Many Inventions* (New York, 1899), pp. 114, 107.

(34) Mathew Prior, "Paulo Purgani and His Wife" (London, 1708).

(35) Winston Churchill *A Raring Commission: My Early Life* (New York, 1930) p. 116.

(36) Henry Watson Fowler, *A Dictionary of Modern English Usage* (London, 1926) s.v. "Quotation."

(37) Harvard University 1958-59, p. 152.

(38) John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Ed. Alexander Campell Fraser, 2vol. (New York, 1959), 2:387-79.

(39) Raph Waddo Emerson. "Quotation and Originality," *The Portable Emerson*, rd. Mark Van Doren, (New York, 1946), p. 296;

تتم الإشارة إليه من الآن فصاعداً بـ (QO)

(40) Debra Fried, "Valves of Attention: Quotation and Context in the Age of Emerson" (Ph.d. Diss., Yale University, 1983), p. 5.

(41) Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, 2:379.

(42) S. G. Tallentyre [Evelyn Beatrice Hall], *The Friends of Voltaire* (New York, 1907)p. 199.

زعم باحث آخر أنّ المصدر الأقرب لعبارته - رغم ذلك لا تزال بعيدة عن الاقتباس - هي رسالة كتبها فولتير إلى م. ريش: «أيها الأب [في النصراية]، إنني أبغض ما تكتبه، غير أنني سأفدي بحياتي كي أفسح لك المجال للكتابة»

(Voltaire, Letter to M. Le Riche, 6Feb. 1770, quoted in Norman Guterman, *A Book of French Quotation* [1963], p. 189.)

(43) Quoted in Paul F. Boller, Jr., *Quotemanship: The Use and Abuse of Quotations for Polemical and Other Purposes* (Dallas, 1967), p. 12.

(44) Jacques Derrida. "Signature, Event, Context." Trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlman. Limited Inc (Evanston Ill., 1988)p. 12

(45) Derrida. "Force of Law: The Mystical Foundation of Authority," in *Deconstruction and the Possibility of Justice*, ed. Drucilla. Michel Rosenfeld, and

Gray Carlson (New York, 1992), pp. 15-16.

(46) Emerson, journal entry for May 1849, Emerson in His Journals, ed. Joel Porte (Cambridge, Mass., 1982), p. 401.

(47) "QO," pp. 285, 286.

(48) Burton, "Democritus to the Reader," p. 38.

(49) "QO," pp. 296.

(50) "QO," pp. 297.

(51) Kaplan, preface, p. ix.

(52) J. I. Austin, How to Do Things with Words, ed. J. O. Urmson and Marina Sbisa. 2ed ed: (1962; Cambridge, Mass., 1975) pp. 60-61;

[من الآن فصاعداً سنشير إليها بـH]

(53) From Twelfth Night; H. p. 61

(54) From Hamlet; H. p. 81.

(55) H. p. 161.

(56) H. p. 22.

(57) Jacques Derrida. "Signature, Event, Context." p. 18.

(58) Helen Vendler, The Odes of John Kats (Cambridge, Mass., 1983). P. 134.

(59) Ibid., p. 312.

(60) Earl Wasserman, "The Ode on a Grecian Urn," in Keats: A Collection of Critical Essays, ed. Walter Jackson (Englewood Cliffs, N. J., 1964), pp. 138-39.

(61) Bate, John Keats (Cambridge, Mass., 1963). P. 516 n. 10;

[من الآن فصاعداً تتم الإشارة إليه بـJK]

(62) JK, p. 517.

(63) JK, p. 56.

(64) Eliot, "Dante," Selected Essays, 1917-1932 (New York, 1932)p. 231; quoted in JK p. 517.

(65) W. H. Auden, "The Dyer's Hand" and Other Essays, quoted in Bartlett, Familiar Quotation, p. 416n.

(66) Steve Connor, "Science: The Truth about...Beauty," The Independent. 27 Nov. 1998, p.9.

(67) Ralph Jimenez, "Variety Is as Important as Color to Make Landscape Intriguing," Boston Globe, 4 Oct. 1998, p. 10.

(68) Hans Fantel, "Is Truth Also Beauty?" New York Times, 26 Nov. p. 2,8.

(69) "Beauty Is Truth: Government Has a Role In Nurturing the Arts," Houston

Chronicle, 5 July 1997, p. a34.

(70) Jack Smith, "If Beauty Is Truth, Truth Beauty, 'That's Not All We Need to Know Today: What's 'Telegenic'?" Los Angeles Times, 19 May 1987, p. 5.

(71) "Larger Triumph, Larger Loss: American Beauty," New York Times, 20 Sept. 1983, p. A28..

(72) Edgar Allan Poe, "The Raven," Great Short Works of Edgar Allan Poe, ed. G. R. Thompson (New York, 1970), p. 75;

[من الآن فصاعداً تتم الإشارة إليه بـ R]

(73) "R," p. 78.

(74) "R," p. 7577,

(75) "R," p. 75.

(76) "R," p. 76.

(77) "R," p. 73.

(78) Poe, "The Murder in the Rue Morgue," Great Short Works of Edgar Allan Poe, p. 276.

(79) Poe, "Philosophy of Composition," Great Short Works of Edgar Allan Poe, p. 534.

(80) Shakespeare, Macbeth, 1.5.38-40, p. 1316.

(81) Michael Dresser, "Tintinnabulation," Baltimore Sun, 29 Mar. 1996, p. 19 A.

(82) Gwinn Owens, "Why a Raven?" Baltimore Sun, 1 May. 1996, p. 13A.

(83) John MvClain, "John MvClain's NHL Report: Quoth the Ravens: Play Evermore, Kelly," Houston Chronicle, 11 Jan, 1998. See, 2, p. 21: "Quoth the Ravens Fans, Nevermore, after Pizza Hut Promotion," San Diago Union-Tribune, 18 Nov, 1997, p. 2d; Mark Heisler, "The Inside Track: Quoth the Former Raven Everitt, Evermore," Los Angels Times, 7 July 1997, p. 2; and "Quoth you on the Ravens: Nevermore!" St. Louis post - Dispatch, 27 sep. 1997, p. 25.

(84) Mike Preston, "Ravens Aim For Mitchell or Johnson," Baltimore Sun, 5 Feb. 1999, p. ID.

وعبي التاريخ في الخطاب الروائي دراسة في نصوص كنفاني عن المنفى الفلسطيني

محمد نعيم فرجات

حدود الخطاب وخصائصه

يتحرك النموذج التحليلي للدراسة في حدود مدونة النصوص الذي يتشكل فيها مجتمعه خطاب غسان كنفاني. وتتكون هذه المدونة من كل النصوص القصصية والروائية التي كتبها غسان كنفاني، وكانت فلسطين والمنفى موضوعاً لها، وقد استنتجت المدونة النصوص القصصية التي كتبت في مواضيع أخرى، وكذلك النصوص الروائية التي مات الكاتب قبل أن يستكملها.

ويعني حصري فإن النصوص المقصودة هي «شيء لا يذهب، منتصف أيار، في جنازتي، موت سرير رقم ١٢، أبعد من الحدود، الأفق وراء البوابة، السلاح المحرم، ثلاث ورقات من فلسطين، الأخضر والأحمر، أرض البرتقال الحزين، رجال في الشمس، عالم ليس لنا، العروس، القميص المسروق، إلى أن نعود، المدفع، قرار موجز، كان يوم ذلك طفلاً، ما تبقى لكم، عن الرجال والبنادق، وعائد إلى حيفا، وأم سعد».

وتتضمن الحدود الزمنية للخطاب – الحدود الزمنية من حيث هي تواريخ إنتاج الخطاب – بالفترة الزمنية الممتدة بين أواخر الخمسينات وأواخر الستينات، وتعاود هذه الفترة العقد الثاني من عيش الجماعة الفلسطينية للمنفى كواقعة تاريخية، وكحالة وجودية شاملة، ويعتبر هذا العقد أهم عقود تجربة المنفى الفلسطيني، حيث شهدت فيه الجماعة أبرز تحولاتها في المنفى التي تظاهرت في ولادة حركة مقاومة جماعية، جاءت كبلورة لمقاومات وجودية شاملة تلت انكسار الجماعة الفلسطينية وفقدانها لمكانها. وعلى غرار الكثافة الدرامية لهذه التحولات التي جرت في المنفى، فإن البنى النصية الأصلية وإلى جانب إسهاماتها (المؤكد) في صياغة هذا التحول، كانت محملة أيضاً بكثافة تاريخها أو يفترض فيها أن تكون كذلك.

وكما تبين قراءة تاريخ الجماعة الفلسطينية المعاصر، فإن ولادة تصورهما الجديد للذات والوجود والعالم قد جرى في ويسبب عذابات النفي، والافتراض الأولي يحيل إلى تصور ذات الأمر في خطاب كان مخلصاً لتاريخه إدراكاً ونقداً وتمثلاً وتحويلاً.

إن العلاقة هنا بين الخطاب الإبداعي بما هو فاعلية كبرى مشخصة في أهم مستوياتها وأكثرها جوهرية للوعي والثقافة وبين تاريخه، تبدو كملاقة انبثاق في أكثر أشكالها جدلية وحراراً، انبثاق النص من تاريخ يكمن فيه بقوة، وانبثاق الكاتب في النص وبالعكس، وانبثاق مساره من مسار الجماعة وزمانها، وانبثاق الوعي الجديد أثناء وفي حصيلة اشتغال كل عناصر هذه الصيرورة مع غيرها من الصيرورات.

وداخل هذه العلاقة كان «التناص» أمراً مؤكداً ليس بين النص وعالمه، بل بين مكونات الخطاب ونصوصه، لأن الدلالات هنا تمتد داخل نسق متنافذ من نصوص تشكل بنية الخطاب، وفي مسار تناص متعدد الأبعاد، كانت النصوص تحتل مكانها في بنية خطاب، جعل من الانسجام عنصراً بنيوياً وليس وظيفياً فحسب كما يقول لوسيان غولدمان، نصوص تكون في مجملها وحدة بنيوية متكاملة ومتضافرة وملحمية تبني خطابها منظومة من الأدوار الكبرى التي قادت الوعي الجماعي وأكرهته أيضاً لإدراك واقعه وتغييره. وفي خطاب على هذا القدر من «الإخلاص، والتضافر، والانسجام، والتوالد، والتناص»، سواء في مستوى علاقته النصية الداخلية أو علاقته بواقعه أو بنيته الدلالية، فإن نصوصه «كانت تعمل بطريقة تمكن من إعطاء المجموع دلالاته، كما يقول غولدمان بخصوص نصوص الأدب الكبيرة».

لكن عمل الأجزاء هنا وتماسكها لم يكن في نطاق النص الواحد فقط، بل في مستوى كل النصوص المشكلة لبنية الخطاب، وهذا ما يعتبر خاصية متميزة في خطاب كنفاني، لأن أيما نص هنا بمقدوره أن يشكل مركزاً للخطاب طالما أن النصوص والأسئلة والموضوعات والاستجابات والتداعيات والرؤى ومسارات الوعي والأهم «الدلالات»، لم تكن تعلن عن اكتمالها في حدود النص الذي تضمناها، بل كانت تقدم إسهاماً وتحيل وتمتد، من نص سابق إلى نص قائم إلى نص لاحق، كأنما الخطاب في حالة صيرورة دائية تتجاوز حدود النص الذي يقوم فيه، وبالتالي فإن البنية الدلالية هنا كانت بنية عابرة للنص الذي يحملها وتمتد بدورها في نطاق كل الخطاب، إن هذا المعطى لهام جداً وأساسي في رؤية نتاج كنفاني، ويقدم إسهاماته التفسيرية المتعددة سواء على صعيد علاقة مكونات بنية الخطاب ببعضها البعض، أو علاقة الخطاب بتاريخه.

وفي هذا المستوى فإن «زمن الخبر» الذي يحمله النص وتاريخ إنتاجه ينطوي على دلالة حساسة في تنظيم قراءة خطاب منظم بطبيعته، مما يتيح تناوله انطلاقاً من علاقة نصوصه بزمناها خصوصاً نصوصه الكبرى الأساسية في تتابعها الزمني، وأن ما قد يبدو تناولاً خطياً هنا مفروض بقوة علاقة النصوص بزمناها، وليس مبنيًا على أي اعتبار آخر.

وفي هذا النحو فإن أي إعادة لموضوعة نصوص كنفاني الأساسية بالذات مكان بعضها البعض، لهي أمر يصيبها بخلل وتشويه في دلالاتها ومصادقيتها وعلاقتها بتاريخها، رغم أن النصوص المقصودة قد كتبت في مدى زمني لا يتعدى عشر سنوات، وإلى جانب ما يؤثر عليه هذا الأمر في مستوى رهاقة علاقة التزامن بين نصوص وتاريخ فإنه يشير مدى امتلاء هذه النصوص بالكثافة الدرامية للواقع الذي صدرت عنه وحساسية الدلالة التي تنطوي عليها.

وعلى غرار تاريخه كان خطاب كنفاني تراجيدياً. غير أن «التراجيديا هنا كانت تاريخية وليست

قائمة على منطق التراجيديا الإغريقية، كإرادة في مجابهة قدر تعرف مسبقاً بانسحاقها أمامه سلفاً، إنها بعيدة عن كل قدرية متخطاه.

وعلى أرضية فهم التراجيديا باعتباره «التجابه والضرورة» يرى يوسف سامي اليوسف «الجماعة الفلسطينية، كجماعة شهيدة وتراجيدية بإطلاق، لأنها لا تقاوم شيئاً سوى الضرورة». ويقول «من أعسر الأمور وأشقها أن يؤخذ التاريخي في ذاته ليصير لا الحامل المطلق للتراجيدي، كما هو الحال عند شكسبير وبعض التراجيديين اليونانيين، بل أن يكون التاريخي حصراً وعيناً هو التراجيدي إياه».

ويشير سامي اليوسف إلى أن أشخاص النصوص «استطاعوا أن ينجزوا مصيرهم بصورة عفوية وبغريزة كانت تقودهم إما للسقوط وإما إلى الصعود، مما يعني أنهم كانوا يصعدون صدوراً منطقياً عن ضروراتهم التاريخية. إن التراجيدي هنا كان يقصص عن نفسه ضمن شكل له قابلية الإمكان، وكانت له القدرة على كشف المنظويات اللامرئية للداخلي الشيء الذي يجعل من هذا الشكل قالباً ناجحاً للتراجيدي المجدد». وهذا يعني -حسب اليوسف- أن كنفاني كان يطال حركة الإنسان (جملة سلوكياته) لا بوصفها مصيراً فحسب بل من حيث هي تحديد للماهية أو علائم الهوية مثلما هي تحديد للمصير، بل هي تحديد للهوية لأنها تحديد للمصير وهذا ما يؤكد تاريخه التراجيدي عنده.

وداخل هذا المجال التراجيدي «تاريخياً ونصياً» كانت فكرة العبور مكوناً بنوياً أساسياً في النصوص، ارتبطت بها صيرورات وتولد فيها وعي آخر، سواء كان هذا العبور يجري بين مكانين أو قدرين أو مصيرين أو زمنين أو نحو الماضي أو باتجاه المستقبل أو داخل الذات أو بعيداً عنها أو في الواقع أم في الخيال.

وفي عملية العبور الدرامية دائماً، التي كانت تتم بقوة الحصار والضغطات، كان الوعي الجديد حيال الذات والعالم يتخلق ويتدرج في التبلور من عبور إلى عبور، ومن نص إلى نص، ومن سؤال إلى جواب، ومن وعي قائم إلى وعي ممكن، ومن وهم الخلاص إلى إعادة إنتاج الواقع لبؤسه، ومن فهم الوطن كحق طبيعي وميراث إلى السؤال عما هو الوطن؟ ومن التراجيدي إلى صياغة مصير مبني على إرادة وضرورة، ومن المعجز إلى الفاعلية، ومن الانسحاق في المنفى إلى مقاومة مبنية في صلب الانسحاق. ولحالة وخطاب قاما على التشرد كان العبور كمعنى للشرود والبحث معاً داخل الحصار والحظر هو المجال الذي عثرت فيه الجماعة والخطاب على وعيهما، وعلى ضروراتهما التاريخية وتقول خالدة سعيد «لقد عكف كنفاني في نصوصه على دراسة جغرافية الخطر واستقصاء وضعية الحصار ومنطقه المصيري، حيث يعيش كل شخص حالاته القصوى ويتحرك حركته الفاصلة، وكان جوابه وخياره واحداً، الفعل، المجابهة». في حين يقيم سامي اليوسف علاقة قوية بين «التخلق والحصار» في نص كنفاني.

وفي ذات السياق يقرأ أحمد بيضي شخص كنفاني، «كشخص حائرة بين التمزق والضيق بين الغناء والحياة، بين المنفى والوطن، بين الذوبان والتمسك، بين العودة والحلم، بين الزمان والمكان، بين الانتماء والهوية، بين الصراع والإحباط، بين المعجز والقيام، بين الموت والوعي وبين الماضي والمستقبل». وبينما يرى فخري صالح أن «نص كنفاني الذي كتب الوجود في محتواه الفلسطيني كان يعكس قلق المحاطرة في تحقيق الذات والإجابة على سؤال الهوية في زمن محوها وتغييبها». يضع فاضل الربيعي «القيمة الفعلية العميقة لأدب كنفاني في كونه قد بنى على وعي المجتمع، وعلى حركته في التاريخ، مثلما هو مبني على الوعي بالرابطة التي لا مفر منها بين المصائر الشخصية والجمعية».

وعلى هذا الأساس، فإن فكرة الحصار في النص وفي الوعي الذي يقدمه هي فكرة أساسية ليس باعتبارها فقط بنية أصيلة محورية في التاريخ والنصوص معا بل باعتبار دورها المركزي في صياغة وعي الخطاب إزاء تاريخه، وهو ما يمنحها أهميته خاصة سواء حولنا فهم التاريخ أو البنية الدالة لنصوص وخطابات اشتقت من صلبه .

الكاتب والنص

في نطاق هذه الدراسة فإن تناول حياة الكاتب بصفته فاعل النص لا يجري كإضافة، كما لا يلعب دور الشاهد فحسب، لأن سيرة الفاعل كانت جزءاً أصيلاً كثيف المحضور في نصه وأحياناً كانت نصه برمته، وكان نصه سيرته طالما كانت سيرته في صلب سيرة الجماعة أو تنطوي على صلاحية لأن تكون صيغة نموذجية لها .

وعلى هذا الأساس فإن وضعية الفاعل في إطار هذه الدراسة تتجاوز التباسات تناوله وفقاً لأطروحات نظرية ومنهجية مختلفة، عوضاً عن أنها عناصر تدفع لمعالجتها وفقاً لخصوصية السياق الثقافي والاجتماعي والتاريخي الذي تتناوله الدراسة .

وإذا كانت دراسة حياة الفاعل ذات قيمة موضوعية هامة، باعتبار أصالة حضوره في صيرورة الإبداع الأدبي، فإن مساهمتها مؤكدة وأساسية في دعم قراءة الخطاب في علاقته بشروط إنتاجه وخصوصاً في مستوى التفسير، يقول طاهر لبّيب بتأثير من غولدمان « عند الانتقال من مستوى الفهم إلى مستوى التفسير أي عند ربط معطيات البنية الداخلية للظواهر وظيفياً بسياقها التاريخي الاجتماعي، نفق إزاء أهمية الفاعل » .

وتتفاقم أهمية تناول الفاعل في الحالة المدروسة بأهمية العناصر التي تتضمنها على نطاقات أخرى، لأن مسار كنفاني يتوفر على العناصر الأساسية إن لم تمكن من تناوله كحالة ميكروولوجية في النفي الفلسطيني، لدرجة يمكن أن تكون فيها موضوعاً للدراسة في حد ذاتها، لها قدرها على التمثيل الجوهرية في تاريخها، وإلى جانب طاقاتها الدلالية وكفاءتها حتى وهي سيرة فرد، فإن حضور النص فيها كفاعلية أساسية يوازيه حضور الفاعل عند قراءة النص بما يتجاوز كثيراً مكانته « كمدعو » .

بالإضافة لهذه العناصر ثمة معطى موضوعي هام، ينحدر من طبيعة السياق الثقافي والاجتماعي المدروس، حيث أن هذا السياق ذو ثقافة أبوية - بطريركية متمسكة بقوة في الوعي وتمتد جذورها عميقاً في التاريخ .

إن مفهوم الأبوة هنا الذي يجد تعبيراته في مختلف مستويات الوعي الجمعي يخترق: الأسرة، والجماعة، والأمة، والدولة، والنصر ... وأيضاً الخطابات والنصوص التي ستبدو يتيمة وشريدة إذا ما جردت من آباطها، وعلى أساس إملاءات مختلف هذه العناصر والقدرة التي ينطوي عليها حضور الفاعل في إدراك النص وتفسيره يجري تناول مسار الفاعل بما يوازي امتلاء حضوره في صيرورة النص وبالعكس .

في هذا السياق تشير مصادر السيرة الذاتية لغسان كنفاني كما تشير نصوصه، إلى عثوره على نفسه في حالة نفي وإغتراب، وعالم تخلعت مكوناته وتصوراته .

ويوحى عالم غسان كنفاني « الشخصي » بوجود ثلاثة عناصر كبرى في صيرورة حياته، كونت شخصيته على النحو الذي تظاهرت به، الأول: إحساس حاد بالإغتراب . والثاني: حضور طابع للموت في حياته

وشعوره. والثالث: فاعلية نصية وسياسية عبرت عن نفسها بكثافة وقوة في مستويات مختلفة، حيث يتعلق الأمر بقاص وروائي ومسرحي وباحث ورسام وناقد ومجدد وقائد سياسي عاش فقط ٣٦ عاماً. لقد كانت هذه العناصر تسكن جسده وروحه وحياته بتناقضاتها ومفارقاتها وتشكل كل منها منظومة تبني وتهدم معاً وتشبك مع بعضها وتغذي بعضها البعض على نحو مريع خلاق.

لقد كان كنفاني يعيش الغربة والضيق كحالة وشعور معاً، وبامتلاء حمض، بل لقد ترعرع في سياق هذه الحالة، وهذا ما تفيض به حياته ونصوصه معاً، وهذا ما سيتحول في حياته ونصوصه معاً لفاعلية نصية وسياسية ووجودية مقاومة لهذه الحالة وأسبابها وإملاءاتها.

وفي كنف هذه الحالة كان الموت في بعده البيولوجي حالة متوترة تسري في عروقه وتقض مضاجعه في سن مبكرة بعد اكتشاف الطبيب لمرض السكر عند كنفاني وهو في مطلع العشرينات من عمره، وسوف يحمل نصه وإحساسه الوجودي حضوراً عميقاً لهذا العنصر خصوصاً عندما سيتحالف الموت كإمكانية بيولوجية مع الموت كإمكانية تخيم في أفق فاعليته الأدبية والسياسية.

ويحمل نص «في جنازتي» إحساس كنفاني المرعب بالموت الذي يحطم رغبته في حياة كان يتمثل عيشها غداً (حياة مؤجلة إلى الغد)، بيد أن اعتراض الموت قد أحبطها قبل أن يعيشها ثم طوحت «الخيانة» بها نحو الانكسار وعاضدت «موتاً يترص به» وجعلت من الحياة شيئاً «لا معنى له».

كان كنفاني يعيش الموت «الموت كإنزلاق رهيب نحو الفناء»، يحطم في طريقه حيوات ورغبات ووجود وأحلام وخيالات ويضع حداً لا راد له لعنفوان الإنسان، ويرسم الحدود النهائية لفجعة الوجود، ويقول بلال الحسن: «كان عالم غسان كنفاني مشبعاً برؤى الموت، ولم يكن الموت بالنسبة له قلقاً إنسانياً أو عذاباً فكرياً وبسبب من اقترابه الشديد منه كف عن أن يصبح تساؤلاً وجودياً، كان الموت عند كنفاني قريباً باستمرار يعيشه، يكتب عنه وأخيراً يمارسه».

غير أن بنية الموت عنده كانت بدورها تتحول، وأثناء تحولها كان كنفاني يخادر عيش الموت كإمكانية شخصية - بيولوجية، دون أن يقلل ذلك من أثرها المرعب.

وتؤكد هذا التحول رؤية كنفاني للموت كما تكشف عنها النصوص، حيث بات الموت المقض ذاته العنصر الأكثر أصالة في الحياة، وصارت هويته تحدد هوية الوجود فيها. وتذكر خالدة الشيخ بان (٣٨) نصاً من أصل (٥١) نصاً كتبها كنفاني تقوم في جو الموت متربصاً أو متوقفاً أو متذكراً، في حين يقرأ في فصل دراج الموت في نصوص كنفاني كبطل، ويقول إن الموت عند كنفاني جزء أساسي من منظورة للحياة وعنصر يأخذ مكاناً واسعاً في فلسفته.

وفي تطور ورؤية كنفاني للموت صار بهاء الحياة وقيمتها يتحددان من وقوفها «قبالة الموت»، ودعوة «لا تمت قبل أن تكون نداً». وعلى قاعدة إدراك كنفاني لمسألة الموت صار من الواجب «أن ننقل نقطة تفكيرنا إلى النهاية أي إلى نقطة الموت».

على هذا الأساس بنى كنفاني موقعه من الموت، وقاد في نصه ورؤيته الوعي عن وعي مقصود نحوه كاختيار باسل، وأدان بصرامة أي حتف خلافاً لذلك، جاعلاً منه موعظة لاختيار الموت المقاوم كمقتضى للوجود الكريم.

وبهذا التصور الحاد لمسألة الموت، قام خطاب كنفاني بحمل الوعي الجماعي الفلسطيني في نصه نحو المقاومة كفعل يستوجب الموت، ويجعل منه طريقاً للحياة وفي مسار حياة اختاره وكان يتحرك في مجال

الموت واجه كنفاني القتل « وكانت الطريقة التي سفك فيها دمه محرومة من الوصف » .
... لقد مجد كنفاني الموت البطولي، وعاش أفاصيه وكتب بجسده أهم نصوصه على الإطلاق،
وكان موته ذروة الالتحام على أعنف ما يكون بين « الزمن والتاريخ » وبين الرؤية والموقف في نطاق تجربة
« شخص منفي » تقاطعت فيها حظوظ الموت وفرص الحياة، وعاش موتاً طالماً كان ينشده لأبطاله، وكان
فعل مقاومة ضد الموت والغربة والمنفى والوعي القائم ومن أجل الحياة المنشودة، لقد كان كنفاني منفيّاً
تراجيدياً إلى أقصى حد، عاش قدره بأصالة وبسالة وصدق وفاعلية، وانهدم في الجماعي إلى حد التماهي
كي ينهض نحو الفعل، وجعل مصيره من مصير الجماعة، لذلك فإن مساره الوجودي والأدبي والسياسي
ينشق من مسارات المنفى والجماعة، ويتبادل معها وفيها الدلالات، وإن هذا الانبثاق يستمد قوته من
الضرورة أكثر مما هو اجتهاد أو تأويل، وفي هذا السياق لا تغدو المسألة « جعل تاريخ الأدب تاريخاً لمن
انتجوه » . كما يحذر من ذلك رولان بارت، لأن المسألة هنا هي « التحام وانبثاق » يملئ توضيح الفاعل في
صلب نصه، ونصه في صلب تاريخه، وبالعكس.

على أن الحضور المكثف للموت على هذا النحو في رؤية كنفاني في نصه أو حياته، يقدم مساهمة
أساسية في فهم وتفسير الموقف من الموت عند الجماعة الفلسطينية كمحدد لطبيعة حضورها وشكل
تحققها في الوجود . وتعتبر هذه النقطة في صلتها بالسياق النصي والتاريخي الذي تطورت فيه، محور
البنية الدالة لخطاب كنفاني ككل، وهو ما من شأنه أن يعزز من أهمية دراسة منظور كنفاني الشخصي
والنصي للموت إذا ما كان بالإمكان فصلهما للتمييز ودراسة سيرة الفاعل وعناصرها أيضاً .



بيد أنه إذا كان عالم المنفى والاغتراب والبؤس وفرضيات الموت المختلفة هي معطيات الواقع، فإن الكتابة
عند كنفاني قد كانت تعبيراً وفعلاً وشكلاً جمالياً وفكرياً للمقاومة، مدعمة بمستويات عدة من السلوك .
وفي مقاومة كنفاني وتعبيره عن الروح بالكتابة، لم يكن يكتب في « درجة الصفر » لأنه مولود « في
درجة الغليان » . لقد كتب كنفاني في زمن أزمة شاملة كانت تعيشها الجماعة الفلسطينية، وفترات
الازمات حسب غولدمان « ملائمة لميلاد أعمال فنية كبيرة، بنتيجة لتعدد المضلات، والتجارب التي
تطرحها ونتيجة الانفساح الواسع أمام الأفق العاطفي والثقافي » .

وفي فعل الكتابة ظل كنفاني في حالة صيرورة دائبة، وقد مارس بكتاباتهِ المتنوعة ارجحالات خلاقة في
طريقه للمعثر على طابعه الخاص، الذي سرعان ما بلوره، وظل دائم البحث عن الأشكال التعبيرية الأنسب
في عقل الواقع ومتغيراته، وكان الشكل عنده يتواءم مع المضمون على نحو مرهف وحساس ورشيق .
يقول محمود درويش « كان كنفاني يعرف لماذا يكتب ؟ ولم يكتب ؟ ويعرف أن قيمة هاتين المسألتين
مشروطة لإنتاج الفن بإتقان المسألة الأخرى كيف يكتب ؟ وإتقانه الكتابة وبخصوصيته الفنية وطريقة
توظيفه للجمال كان مؤثراً وفعالاً، ولأنه عاش قضية الكتابة كهاجس فإن هذا ما جعله قادراً على التطور
الدائم وحيّاً إلى هذا الحد » .

وكانت فلسطين « كقضية قائمة بذاتها وكوقائع إنسانية شخصية ثم كرمز إنساني للبؤس تمثل العالم
برمته في قصصه » ويضيف كنفاني إن « القصص التي كتبها عن فلسطين ترتبط بطريقة مباشرة أو غير
مباشرة، وبخيط رفيع أو متين بتجاربه الشخصية في الحياة، وإن التأثير الأكبر فيها يرجع إلى الواقع نفسه،
ومن واقع كان يصدمه بقوة استقى كافة أبطاله . لقد كانوا من الخيم وليس من خارجه، ولم يخترعهم

لاسباب فنية أدبية».

ويشير كنفاني إلى أن «مراقبته للواقع، وكتابته عنه قادتة إلى التحليل السليم، رغم أن نصوصه نفسها تفتقر إلى التحليل». ويقول بأنه «قد عبر عن الواقع كما يفهمه دون تحليل». بينما «يعتبر نفسه ككاتب أكثر تطوراً وتقدماً منه كسياسي في [مقارنته] للواقع».

ويقراً إحسان عباس، في علاقة نص كنفاني بواقعة قيامها «على تدرج واع نحو واقعية صلبة إلى درجة يعتذر فيها الفصل أحياناً بين الواقع التاريخي والواقع الفني». غير أنه يشير إلى أن الأمر «لم يكن ترتيباً لعناصر الواقع بل خلقاً جديداً له كما يراه الكاتب أو يريد أن يراه».

ومنذ البداية كان كنفاني وثقافاً وصارماً، في اعتقاده بفاعلية الكتابة وبقائها بجدارتها «وأن تشق طريقها إن استطاعت (...) وتهتدي إلى أوله بنفسها دون شغاعة أو وساطة».

وفيما تمثل كتاباته القصصية والروائية حالة قطيعة مع الإرث الفلسطيني الذي سبقها، وبينما كانت هذه القطيعة بدورها تؤسس «لأن تاريخ تبلور النثر الفلسطيني الجديد يبدأ مع كنفاني». فقد كانت تعطي في الآن نفسه مكانة مرموقة للنثر بشكله القصصي والروائي في ثقافة أعلنت دائماً من شان الشعر والنظم، اللذين احتكرا أشكال القول والتعبير فيها، ويعتبر هذا الأمر من بين إنجازات حققها نثر قصصي روائي حديث يرتبط حصراً وعيناً بخطاب كنفاني وتجربته.

وببساطة لا تدع أي مجال أو متسع أمام الوعي سوى اختيار تغير الواقع القائم مستمداً قوة التغير من بؤس الواقع نفسه وإحالات الذاكرة، قامت فاعلية خطاب كنفاني، وحسب رولان بارت فإن أصالة الأدب هي التي «تحقق اتصالاً عاطفياً مع الجماعة، وذلك هو الاستعداد العميق الذي يملكه الأدب».

لقد مكنت أصالة الرؤية والإدراك والحس والبصيرة، خطاب كنفاني من أن يرسم أو يبشر في النص بأفق الحركة التاريخية واختياراتها مع، أو قبل، أن تعلن الجماعة عن وصولها الدرامي لذلك في حقل الواقع. وفي حين لم يكف منطق النقد عن العمل وتحذير الجماعة من نفسها ومن العالم سواء في الماضي أو الراهن ونقد ذاكرتها، فقد كان «يحيي ذاكرة الفلسطيني كي تصبح مكاناً للمستقبل».

لقد كان انفعال كنفاني بحالة النفي الفلسطيني قوياً، وقد عبر عن انفعاله هذا في كل المستويات الممكنة، وقبل بلوغه الموت كان قد بلغ ذروة سعادته «ليس لأنه يعتبر البديل، ولكن لأنه عرف بأن الفلسطينيين يسرون في طريق لا بديل عنه». وأنهم قد «وصلوا إلى نقطة حاسمة، صار فيها الانسحاب أصعب من مواجهة التحدي».

في هذا النحو كتب كنفاني كي «يصير شيئاً آخر» كما يرى جيل دولوز الكتابة، وكانت الكتابة هنا -كما يقول دولوز أيضاً- «خط هروب ولكن ليس من الحياة إلى المتخيل والفن، بل هروب يتجه لإنتاج واقع، وإبداع حياة، والثور على سلاح، ورفع الحياة إلى مصاف حالة من القوة غير الشخصية، فيما الكاتب «يحمل تعبيراً جماعياً ليس عائداً إلى التاريخ الأدبي بل إنه يصون حقوق شعب قادم وصيرورة إنسانية».

البنية الدالة للخطاب :

تحليلنا قراءة نصوص كنفاني للوقوف إزاء البنية الدالة للخطاب من حيث هي «وحدة العمل ومعناه وطابعه الجمالي الخاص»، لتي تشكل من عنصرين -فعليين، لكل منهما صيرورة وتاريخ وأطراف

ورمز وسياق ووعي وتصورات هما: فعل الخروج الذي أفضى إلى المنفى، وفعل المقاومة الذي تبلور بقوة المنفى محلاً.

وتحكم هذين الفعلين علاقة جدلية إلى أقصى حد، مبنية على الاستيلاء، حيث فعل المقاومة يولد من تداعيات فعل الخروج، في حين كان انهيار الجماعة ومقاومتها في المجابهة، قد أسهم بدوره في التأسيس لفعل الخروج.

إن فكرة التبنين هنا، أي ولادة البنيات من أصلاب بعضها البعض، ومبدأ المفارقة، وارتباط الولادات الجديدة، للوعي. والجماعات «بالعذابات التي لا تطاق»، بلغة جيل دولوز وفيلكس غوتاري تجد أحد أهم تجلياتها وتماذجها الخصبة والدرامية داخل حقل تجربة المنفى الفلسطيني المعاصرة. على أن قراءة فعلاً الخروج والمقاومة فهماً وتفسيراً لترتبط حكماً بمعطى الحصار، بوصفه واقعة مؤطرة للوجود التاريخي الفلسطيني المعاصر على مدار العقود الخمسة الأخيرة بالتحديد، وبوصفه مبنياً بكثافة في الواقع وفي الذهن الجماعي الفلسطيني.

في هذا السياق، فقد تشكل فعل الخروج الذي أفضى إلى المنفى، بنتيجة ثلاثة عناصر تمثلت في: قوة الآخر / الخصم وعنفه، المزودان بإرادة جماعية متخيلة وخلافة سياسياً، توفر لها سياقاً موضوعياً مساعداً، وفي انهيار الجماعة الفلسطينية ودفاعاتها في المحافظة على موطنها وعلى ذاتها فيه، وأخيراً في: طبيعة ونتائج تدخل أبنية المحيط العربي السياسية في الصراع، حيث ساهمت هذه الأبنية في هزيمة الجماعة الفلسطينية وشاركتها الهزيمة في آن، باعتبار أنها معنية ومستهدفة في الصراع أيضاً، وقد تواصلت هذه العناصر وتجددت فاعليتها داخل المسرح التاريخي للصراع.

وبينما صاغ الآخر الخصم، واقعاً قوياً في المجال المكاني الفلسطيني، فقد تفاقم وتعمد دور أبنية المحيط العربي أثناء حقبة المنفى في تقرير أقدار الجماعة الفلسطينية، في حين صار الفلسطينيون يعيشون المنفى كحالة ومصير جماعي هزت وجودهم في كل أبعاده ومستوياته.

ومنذ عام ١٩٤٨، تعيش الجماعة الفلسطينية العلاقة مع موطنها الأول كعلاقة فقدان، ليس لعنصر أو قوم مكون للذات الجماعية والوعي والسيروية فحسب، بل كحاضن تاريخي أزلي ووجودي لها أيضاً، وفي تواريخ لاحقة ستعيش ذات الجماعة الرهانات على استعادة المفقود، كفقْد جديد، مادي ومعنوي لكل المجال المكاني الفلسطيني.

وعلى أساس «الفقد» كمعطى وإحساس، تمحور الوعي الجماعي الفلسطيني في تجربة منفى كانت حصاراته وضغوطاته وإكراهاته، ترغم البقاء الفلسطيني نحو صياغة رؤية وموقف جديد للحضور في العالم، وفي كنف هذه الحالة انبثق فعل المقاومة التي اشتغلت في صياغته قوى الجماعة، وفي هذا المستوى كانت قوة الثقافة والخيال أساسية وتأسيسية في بلورة مقاومة جماعية لجماعة كانت تشهد إعادة إنتاج لذاتها، ووعيها، وفاعليتها، ولا زالت تواصل ذلك رغم تعثرها في تحقيق مشروعها التاريخي الصعب المتمحور حول استعادة مكانتها والعودة إليه.

وستعتمد عملية تحليل الخطاب، على أساس عناصر بنيته الدالة، النصوص كوحدات للتحليل، ولأن الدلالة فيها كانت عابرة للنص الواحد وممتدة داخل المجال النصي للخطاب، فإن البحث عن الدلالة سيجعل النصوص السابقة واللاحقة للنص الذي سيكون قيد القراءة مجالاً لبحثها أيضاً.

وفي تعاملها مع النصوص تمثلت الدراسة قول رولان بارت الذي يرى «الفن كنسق متكامل، ليس فيه

وحدة ضائعة أياً كانت طويلة أو هزيلة أو متينة، وكذلك الخطيب الذي يربطها بأحد مستويات التاريخ». ونظراً لكثافة وحساسية علاقة التزامن بين «النص وعالمه»، فإن الدراسة تتعامل مع تحليل النصوص الأساسية للخطاب في تتبعها الزمني كمعطى تفرضه طبيعة هذه العلاقة.

وحيث أن التحليل مشغول (بالتماثل الدال) بين بنية وعي الخطاب وبنية وعي الواقع، فإنه يتلافى البحث عن تطابقات حرفية بين مضامين النص ومضامين الواقع، طالما كانت العلاقة الأساسية بينهما على غرار ما يقول لوسيان غولدمان «لا تهم مضمون هذين القطاعتين، وإنما تهم فقط البنى العقلية أو ما يمكن تسميته البنى المقولية، التي تنظم في الوقت نفسه الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية معينة، والعالم الخيالي الذي يخلقه الكاتب». إن هذا الإيضاح يكتسب أهمية بالغة، بينما تدخل الدراسة «مجال التفاوت» حسب تعبير ميشال فوكو، بين النص الأول ونصها الذي ستبنيه «مما هو مقال بشكل صامت في الخطاب».

فعل الخروج:

يقوم بناء النصوص وخطابها هنا على خلفية «فعل الخروج» ومساره، باعتباره الفعل الذي حول الجماعة في السياق الذي جاء فيه، من حال إلى حال، ومن الإقامة في الوطن إلى التشرد في المنفى، وبقراءة خطاب كنفاني من منظور فعل الخروج ونصوصه سيبدو باقي الخطاب وكأنه تداعيات لهذا الفعل في تطوره وتراكمه وتحولاته.

وداخل هذه البنية النصية، التي تشكل (أرض البرتقال الحزين، عائد إلى حيفا، ما تبقى لكم، العروس) نصوصها الأساسية، تحضر العناصر الثلاثة المؤسسة لفعل الخروج: الآخر الخصم، وأبنية المحيط العربي وأشكال تدخلها، وموقف الجماعة الفلسطينية إزاء التحديات التي واجهتها.

غير أن حجم التواجد النصي لهذه العناصر يختلف، إذ أن الآخر / الخصم يحضر من حيث هو معطى: أي كعدو وكخطر وكتهديد شامل للجماعة الفلسطينية دون أن يبدي النص انشغالاً بتفصيلاته، في حين تحتل أبنية المحيط العربي مكانة أساسية «دالة» في النصوص، تشير للمهوية السلبية لدورها القائم على «الاحتلال والتجريد والتواطؤ والمشاركة في الهزيمة أيضاً»، كما تدل على ذلك نصوص (العروس، أرض البرتقال الحزين، ورقة من الطيرة، والسلاح المحرم)، وهو دور سيتفاقم فيما بعد كما تكشف في ذلك نصوص (أبعد من الحدود، رجال في الشمس)، عندما سيصبح المحيط العربي هو «مجال المنفى الفلسطيني»، ومقرراً أساسياً في تحديد أقدار الجماعة المنفية وتحولاتها، أما موقف الجماعة الفلسطينية وتطوراتها فيحتل المساحة النصية الأكبر في مجمل خطاب وشئ منذ البداية بقوة نقد ذاتي نادرة وصارمة، ولكل ما هو بنيوي في صيرورة المنفى، وكانت هذه القوة تتطاول مع تفاقم المنفى، حتى شكلت إدانة كبرى لسلوك الجماعة إزاء التهديد الذي استهدفها واستهدف موطنها.

إن هذا التصنيف الأولي ذا الطابع الكمي للنصوص والمبني على أساس العناصر الثلاثة السابقة لهو تصنيف هام ودال، دون أن يعلي ذلك ترتيباً كياً لقوة هذه العناصر التي تمخض عن اشتغالها وتصادمها تبلور المنفى الفلسطيني، وظلت تشتغل طوال حقبة المنفى وما شهدته من تحولات في المسرح التاريخي إياه.

غير أن اهتمام الخطاب الأساسي اتجه لنقد وتجاوز الحلل التاريخي في رد الجماعة الفلسطينية ومحيطها

المستهدف بدوره على التحدي والتهديد الذي مثله الآخر الخصم بالتحديد، لذلك فإن تناول موقف الجماعة الفلسطينية وتحولاته (في الخطاب) يجري دائماً في صلتها بالعنصرين الآخرين (الآخر / الخصم، وقوى المنفى)، وسياق اشتغالهما في التاريخ.

ويتعامل النص هنا مع المنفى، كنتيجة فورية وصادمة لفعل الخروج في حين كان التجريد هو الوجه الآخر لهذا الفعل، تجريد الجماعة من مكانها وتجردها منه، وتجردها من رموزها وحياتها المعتادة ومن رؤيتها للذات والعالم وللموطن، ومن تطامنها.

ومن هنا فإن دلالة الاختفاء الواقعي والحسي للموطن والماضي والذكريات والرموز، و«السعادة والبيت والشهداء»، وبرتقالية يموت إذا تغيرت اليد التي تتعده بالماء، هي ما يحيل إليه النص دون تأويل، في حين لم يكن فعل الخروج لا نصياً ولا تاريخياً يتلو دفاعاً جماعياً وجودياً صارماً، استنفذ قوى الجماعة وطاقتها على المقاومة، كما لا ياتي وكأنه الخيار الوحيد الذي أفضت إليه نتيجة الصراع والمجابهة، بمقدار ما كان تعبيراً جنوبياً وعجولاً عن انهيار جماعي، نصوص: (أرض البرتقال الحزين، وعائد إلى حيفا خصوصاً)، أفضى إلى فجعية تاريخية كبرى، كانت نتيجة الابتئات والعبور فيها من الموطن نحو مكان ما، أو حدود ما، تعني أن تصير الجماعة لاجئة، وبينما لا نثر على الموطن في النص إلا في حالة اختفاء، فإن المنفى والفجعية تأتي على هيئة اندلاع، تخطت الجماعة في الاتجاه إليه البقاء والدفاع والمقاومة وجداراتها.

وحتى هذه اللحظة، لم تكن الإحالة في مجابهة الواقع عند المنفيين كما يبينهم النص إحالة داخلية، بل كانت تنجبه نحو القدر بمعنى «الله» وتراهن على عودات وشيكة «في أعقاب الجيوش الظافرة». جيوش عادت بدورها مكسورة ومهزومة ومغدورة، وأسهمت هزيمتها في تحول (المنفيين) إلى صفوف الخاسرين، بينما كانت الجماعة المنفية وموطنها هي موضوع الحسارة والشاهد عليها في آن، ورغم ذلك ظل العجز الداخلي يجدد رهانه على شيء ما أو طرف يقع خارج القوى الذاتية الفلسطينية، ولكن و في كل مرة لم يتجرع الفلسطينيون جراء ذلك سوى الحبيبات.

وتبدو علاقة الجماعة هنا مع القدر في بعده التاريخي والماورائي معاً، على هيئة استسلام، فيما القدرة الأساسية الفاعلة لديها في المجابهة هي قدرتها على الانهيار أمام القدر في بعده، وباستسلامها للقدر التاريخي كانت بنيتها الوجودية في الأرض تتخلع، بينما صار وعيها يرى التخلع ممداً حتى السماوات العليا. «لم أعد أشك في أن الله الذي عرفناه في فلسطين قد خرج منها هو الآخر، وأنه لاجئ في حيث لا أدري غير قادر على حل مشاكل نفسه».

هنا نجد أن ما كان يجري على الأرض يصل لحد زعزعة الثقة في السماء، حيث يبدو «الله» الذي هو مستقر الإحالة لجماعة مؤمنة، وذات ثقافة قدرية، ليس متخلياً عن جماعة تخلت عن نفسها فقط - وهذا طبيعي حسب منطق الله الذي تعرفه الجماعة جيداً - بل إنه لتصور هنا كشريد مثلها.

وبينما اتكسرت حالات المقاومة والدفاع التي انبثقت من الجماعة، وقامت على فهم ثنائي خلاق للقدر في بعده (التاريخي والماورائي)، كما تشير لذلك نصوص (المدفع، ورقة من الطيرة، ورقة من يافا، عن الرجال والبنادق، العروس، والبطل الغائب في منتصف أيار، رجال في الشمس، عائد إلى حيفا، ما تبقى لكم)، وفشلت هذه الحالات في محورية قوى الجماعة وتحويلها نحو أفق المقاومة المنظمة والممتدة، فقد لجح الاشتغال السلبي لجوانب ثقافية معينة عند الجماعة الفلسطينية في مجابهة القدر، بشكل

أفضى إلى استسلامها للقدر وللرهانات الخاسرة معاً. ويتعلق الأمر تحديداً بموقف الجماعة من الموت، أو المصير الذي ينطوي عليه اختيارها للمقاومة في المجابهة والصراع، باعتبار أن المقاومة والموت هي «قدر» بكل المعاني، بمقدار ما هي استحقاق محدد للمصائر وماهيات البقاء في الوجود.

وفي صراع الجماعة الفلسطينية مع الآخر / الخصم، أقام الموت كمعنى حرفي أو مجازي، والغياب كواقعة وكتهديد، حقيقي ومعنوي، فردي وجماعي، وكانت درجة هذا التهديد ترتفع إلى أقصى حد، طالما كان الاختيار يتجه نحو البقاء في المكان والمقاومة.

وعلى الجانب الآخر كانت «فرصة الحياة» الوحيدة المتاحة تجنباً لموت ماثل أو ممكن، وفي أحسن الاحتمالات إقصاء البشر عن التواصل الطبيعي لحياتهم في مكانهم الأول، متوفرة من خلال (ثغرة الخروج)، نحو المنفى والغياب، وهي ثغرة تركت مشرعة بعناية في استراتيجية الصراع التي توخاها الخصم وحصار الموت الذي تضمنها في ميادين المجابهة.

وتعتبر أطروحة الحصار إحدى أهم الأطروحات الأساسية القادرة على إعطاء فهم وتفسير جوهري وعميق للصراع القائم بين الجماعة الفلسطينية وخصمها، وتجذ هذه الأطروحة صداها الواسع في بني كلا الجماعتين الذهنية والنفسية أيضاً، حيث الحصار عند ما يمثل مركز الاستقطاب النفسي والذهني والثقافي والتاريخي، وإن كانت ذاكرة الحصار الفلسطينية أكثر حداثة من مثيلتها اليهودية.

وفي الواقع فإن صيرورة كلا من الجماعتين في التاريخ وحالة الصراع القائمة بينهما حالياً تزود هذه الأطروحة بنماذج تحليلية هامة لقراءة التصورات والمواقف والتحولات والتعبيرات من خلال مفهوم الحصار. والملاحظة الأساسية التي يمكن استنتاجها هي وجود موقفين مختلفين عند كلا الجماعتين من حالة الحصار، يتحددان بطبيعة هذه الحالة، ويشيران لكيفيات تعاطي واشتغال مختلفة للوعي والثقافة ونظم الإدراك والصيرورات عند كليهما.

ففي حين يمثل الغيتو كحصار رمزاً للانطواء والخنوع، والدهاء الكامن في التركيبة اليهودية، وهو دهاء عمل بدأب من أجل إيجاد ثغرة في هذا الحصار، وفي أغلب الحالات التي تمكن فيها اليهود من فتح ثغرة ما في حصار الغيتو، أو قبض لهم محيطهم هذه الإمكانية سواء كانت هذه الثغرة عقائدية أو سياسية أو ثقافية أو اجتماعية منفتحة وإدماجية، كان اليهود يبدون طاقات جبارة على المقاومة، ويحاولون بدأب كبير خلق حالة من الحضور والمسيطرة القوية من خلال الثغرة.

وتمثل الثغرة التي أحدثها نشوء الدولة القومية الحديثة في أوروبا تحديداً، وقيم الإدماج التي قامت عليها، والسياق الذي جاءت فيه وتطورت من خلاله أحدث ثغرة ذات مغزى تاريخي كبير في جدار الغيتو، تمكنت من خلالها الجماعة اليهودية من تحقيق أوسع وأعقد عملية اختراق متخيلة، حولت فيها الأسطورة إلى أمر واقع عبر بناء إسرائيل ولو كغيتو كبير وأخضعت خلالها عملياً ورمزياً، شعوباً وجماعات سواء كان لها سوابق اضطهاد لليهود أو لم يكن.

ومقابل ذلك فإن قراءة التاريخ الفلسطيني القديم والحديث، تحيل إلى ربط الطباقات الخلاقة في المقاومة والحضور، بوجود حالة حصار شامل، في حين ارتبط انهيارها وضعفها بحالات حصار انطوت على ثغرة ما.

وفي حالة الصراع القائمة، تجنبت الحركة الصهيونية ثم إسرائيل، تحقيق حالة حصار شامل في مختلف

مستويات الصراع مع الجماعة الفلسطينية وقوى محيطها، وكان الحصار بشفرة أحد المبادئ الأساسية في استراتيجيتها، وهو مبدأ أثبت فاعليته ونجاعته في ميادين المجابهة، وفقط، في حالات نادرة ومحسوبة ودالة كانت تنتهج مبدأ الحصار الشامل.

على أن قراءة الجماعتين من خلال أطروحة الحصار، لا يجعل من هذه الأطروحة قانوناً صارماً، بمقدار ما هي معطى يتخذ في التاريخ شكلاً لقانون عام يتسع لاستثناءات بالطبع، لكنه يبقى ذا صلاحية جوهرية كبيرة في تفسير وفهم بني الوعي والثقافة عند كليهما.

ويمثل هذا العنصر (الثغرة في جدار الحصار) أحد أكثر عناصر استراتيجية الخصم مكرراً وهاء المبنية على توظيف عميق للمعرفة بالآخر، وقد كان للثغرة كعنصر وآلية أساسية في ميادين الصراع، معادلها النصي المثير في الخطاب.

وفي المجابهة الكبرى بين الفلسطينيين وخصمهم عامي ١٩٤٧ - ١٩٤٨، كان المرآلي المنفى والغياب، هو الثغرة التي تركها الخصم في حصار الموت القائم، ومن هذه الثغرة انسربت أغلبية الجماعة الفلسطينية، ومعها إرادة المقاومة، وقيم الدفاع وتصورها القائم للذات والمكان، بحثاً عن فرصة حياة لم تتوفر إلا بالخروج من دائرة الموت التي كانت ماثلة في مجال حصار.

وتعطي نصوص «الخروج» تعبيراً مثيراً لهذا التفسير، حيث أن الخروج الفلسطيني الذي مورس جماعياً داخل حالة تهديد وحصار تتضمن الموت، سار دونما أية إعاقة أو تهديد عرضي أو صحوة تفرقه، في حين كان البقاء الفلسطيني المقاوم، نصوص (المدفع، منتصف أيار، عن الرجال والبنادق، والبطل الغائب في رجال في الشمس، وعائد إلى حيفا، وما تبقى لكن)، أو اختيار البقاء كمقاومة مثل نص: (شيء لا يذهب)، أو محاولات العودة لمقاومات اندحرت مثل نص: (العروس)، تقف إزاء الموت كمصير غالباً، وليس كإمكانية أو فرضية أو تهديد محتمل ووارد فقط.

ويؤيد التاريخ المثال التطبيقي الذي تحمله نصوص الخطاب لعلاقة الموقف من الموت عند الجماعة الفلسطينية بحالة الحصار وطبيعتها، إذ قام هذا الموقف على اختيار «الهرب بدل الموت»، طالما كانت هناك ثغرة في الحصار، وسوف تلقى أطروحة الحصار كمفسر لطبيعة الموقف من مسألة تتحدد بها هوية وجود ومصير، دعماً إضافياً لمنطقها عند قراءة التحولات في الموقف من الموت والغياب في علاقته بطبيعة الحصار، وهو ما كان يعني في العمق عودة اشتغال الجوانب الخلاقة والاصولية في بنية الوعي والثقافة الفلسطينية، أو إرغامها على الاشتغال بحكم الضرورات الوجودية، وبناء الموقف من الموت والحياة على أساس منطق المفارقة، والعلاقة الجدلية بين النفاض، وهو منطق موجود في ثقافة الجماعة المعيارية وفهمها للقدر، غير أنه لم يشتغل على نطاق جماعي تاريخي وحاسم في الحقبة المقصودة، وفي هذا المستوى فإن بناء الجماعة الفلسطينية للموت، عندما مارست فعل الخروج، كان بناءً ينسجم مع طبيعة موقفها منه، وهذا ما يجعل طبيعة هذا البناء ذرائعية بالأساس، لأنها تقوم على التبرير لموقف عرض علي أنه الوحيد الممكن، في حين أن الواقع كان يتسع لخيارات أخرى أقل مأساوية، وأكثر بطولية وانسجاماً مع القيم المعيارية للجماعة ومع متطلبات الوجود عندما يتعرض إلى تهديد.

وقد كشفت بنية وعي الخروج، القائمة في أسسها على موقف محدد من موت متضمن في حالة حصار، عما يمكن تسميته بشوائب بنيوية في نظم الوعي والإدراك، لأن البقطة الجماعية الفلسطينية والقدرة على التقدير والاستشراف، وبناء استراتيجية التحوط، تبدو معطلة هنا عن الاشتغال في لحظة

مصرية .. « لم يكن يظن ذلك للحظة واحدة، إنه قريب من الموت قرب أنفه من الهواء لم يكن يظن ذلك قط، ولكنه كان قريباً دون أن يحسه أو يشمه، لم تكن عنده مقدرة شم الموت، كما كانت عنده قدرة إحساس الحياة، وقالوا له مرة أن هذا خطأ مهلك، وأن الحياة لا قيمة لها إن لم تكن واقفة قبالة الموت ولكنه لم يكن يبالي ».

وتشير نصوص (البومة في غرفة بعيدة، شيء لا يذهب، إلى أن نعود، ورجال في الشمس) إلى أن الوعي الفلسطيني لم يكن قادراً على الاستجابة الفعالة للندير والتحذير، وكان الإحساس الجماعي إزاء الكارثة وحجمها قابلاً للإرجاء إلى غد، يتلو حصول الكارثة وتحققها في الواقع وتجربها، « .. بإمكانك أن تغادر، بإمكانك أن تهرب من حيفا، ولكنك في يوم سيأتي لا بد أن تصحو وتكتشف وتندم ». ويشكل التحذير من كارثة كان يسبقها النذير دائماً، أحد أهم العناصر التي قامت في كل النصوص الأساسية على الأقل، وفي بنية الخطاب ككل، إن التحذير يكاد هنا أن يكون نداه.

ولئن لم يأت فعل الخروج نتيجة مجابهة شاملة خاضتها الجماعة ضد خصمها، ومنتجة التحديات التي واجهتها، فقد جاء بأثر حالات مقاومة متميزة، أعطت نماذج تطبيقية تشي بوجود إرادة دفاع صارمة لا تنازل فيها، كان الموت فيها بأسلاً إلى أقصى حد، وبأخذ شكلاً احتفالياً في « عالم يموت فيه الإنسان وهو يعرض على بقية الأغنية الحلوة ثم يتمها هناك في ... السماء ».

وكان اللقاء هنا مع المصير يجري قلقاء بين إرادة مهيبة وقدرها « شعر بانها النهاية، نهاية تاق إليها طويلاً، وها هي تتقدم إليه بثؤدة، كم هو بشع الموت، وكم هو جميل أن يختار الإنسان القدر الذي يريد ». وكان الموت فيها أيضاً شجاعاً « لم يكن يحارب إلا وهو واقف على قدميه وكأنه يلقي خطاباً ». والنص شهادة من عبد القادر الحسيني قائد الجهاد في فلسطين، يصف فيه إبراهيم أبو دية أحد قادة الجهاد.

وتدعم دراسة نماذج الكفاح الفلسطيني في تاريخ الصراع، نماذج المقاومة التي يبنيتها النص، والتي كانت تتطابق مع مصيرها بأقصى شكل تراجيدي ممكن، ويمثل عز الدين القسام وعبد القادر الحسيني، الحالات المعيارية الكبرى في الذاكرة الجماعية على مثل هذا التطابق القائم على اختيار أصيل في حقن المقاومة حتى الموت.

بيد أن نماذج المقاومة هذه لم تستطع تحويل الجماعة وتوجيه طاقاتها نحو أفق مقاومة منظمة وممتدة، وقد ذوت حالاتها في رواية التاريخ والنص معاً كنسق متقطع من المقاومة، وانتهت إما شهيدة كما تقول نصوص : (عن الرجال والبنادق، المدفع، منتصف أيار، ورقة من الرملة)، أو شريرة كما تضمنت نصوص : (العروس، ورقة من الطيرة)، أو غائبة كما جاءت في نصوص : (البطل الغائب في رجال في الشمس، ما تبقى لكم، عائد إلى حيفا) وينطبق هذا الاستخلاص على الحقبة الأولى من المنفى الفلسطيني بالخصوص.

وتمثل مفارقة انكسار المقاومة ثم غيابها لحقية، في مواجهة واقع توجد فيه كل دواعي تواصلها وتطورها، حيث التهديد يطال الكينونة والضرورة والوجود، أحد أهم أسئلة التاريخ الفلسطيني المعاصر، التي تضع مقولات الوعي والحس الجماعي وبنية الثقافة والمعايير والقيم للشغلة لسلوك الجماعة محل فحص ونقد وتساؤل.

وكان الوجه الآخر لاندثار هذا النسق من المقاومة، هو مفارقة انهيار الجماعة، وإمعانها في ممارسة فعل

الخروج، وهو ما يشترك في الإحالة إليه التاريخ والنص معاً، حيث أن انكسار المقاومة وتضائلها قد دفع بأغلبية الجماعة الفلسطينية لتجاوز اختيار آخر هو المقاومة بمجرد البقاء في مكانها الأول، وهو اختيار انتهجته أقلية أرادت أن يبقى لها (شيء لا يذهب). وقد بين التاريخ اللاحق بأن هذا الاختيار الممكن، قد كان أهم الأشكال الدفاعية التي قامت بها فئة من الجماعة الفلسطينية، تولدت منه أكثر ديناميات المقاومة الوجودية والثقافية وأعمقها أهمية ودهاء، وكانت مساهمتها هي الأهم في زعزعة واقع الخصم وتصوراته واستراتيجيته.

ويقوم الخطاب، فوارق دلالية هامة، بين ثلاث حالات تنمط المنفى الفلسطيني، كان لها ثلاث تركيبات نفسية وثلاثة مسارات وعي وتطور، تحددت بالإطار الزمني والمكاني لهذه الحالات، وهي: حالة الباقيين المنفيين، وحالة المنفيين عن أرضهم، وحالة المنفيين في أرضهم. ورغم أن هذه الحالات بمساراتها المختلفة قد وصلت إلى نقطة مشتركة واحدة وهي: إعادة إنتاج البقاء واختيار المقاومة، إلا أن مواقفها من السياق والعناصر المؤثرة في تطورها قد كانت متفاوتة ومختلفة أحياناً.

وتوازي الفوارق الدلالية في النص، الفوارق التي تقوم في الواقع بين هذه الحالات، وعلى هذا الأساس يمكن تصنيف نصوص الخطاب حيث تمثل نصوص: (شيء لا يذهب، وبرقوق نيسان، وهي رواية لم تكتمل، وغير معتمدة في المدونة)، تعبيراً عن الحالة الأولى، فيما تعبر نصوص: (رجال في الشمس، وكعك على الرصيف، والقميص المسروق، وأرض البرتقال الحزين، والصغير يذهب إلى الخيم، ولؤلؤة في الطريق عن الحالة الثالثة)، في حين تتعلق نصوص: (ما تبقى لكن، وعائد إلى حيفا) بالحالة الثالثة، غير أن الخطاب قد انشغل بصورة أساسية بحالتي المنفيين عن أرضهم والمنفيين في أرضهم.

وإذا كان الموقف الجماعي الفلسطيني من بنية الموت القائمة في ارتباطها بطبيعة الحصار. وتدخل ما يمكن وصفه بالشوائب البنيوية (غياب اليقظة والعجز في القدرة على التقدير والاستشراف، وكذا الأمر في مستوى الاستجابة الفعالة للتحذير والنذير)، إضافة إلى سياق المجابهة وقواها المناهضة للفلسطينيين وهي عناصر لا يمكن التقليل من شأن قوتها بأي حال من الأحوال قد أفضت بالجماعة إلى المنفى، بعد انكسار حالات مقاومتها، وتجنّبها إعادة إنتاج المقاومة في حينه، وتجاوزها لاختيار المقاومة بالبقاء، فإن أهم استنتاج يمكن التوصل إليه هنا هو أن بنية الوعي والثقافة الجماعية القائمة آنذاك، وأشكال تعاطيها مع الخطر والتحديات، أظهرت بأنها بنية قابلة للهنء والانكسار من جهة، وأنها بنية متطرفة في الخطاب والسلوك من جهة أخرى، سواء كان تطرفها إيجابياً وخلاقاً مثل نماذج مقاومتها، أو كان سلبياً مثل واقع انهيارها وخروجها الذي أفضى بها إلى المنفى، وفي حين كان التطرف الإيجابي محدوداً ويعاني من الانقطاع فإن التطرف السلبي قد كان واسعاً جداً من حيث التأثير والنتائج وأكثر مأسمة وقدرة على المعاودة.

وتبين قراءة النماذج التعبيرية لهذه البنية في الواقع والنص الآن ولاحقاً، إلى أن اشتغال السليبي فيها أدى غالباً إن لم يكن دائماً إلى كارثة، بينما كان اشتغال الإيجابي يؤدي إلى حالة مقاومة وحضور حيوية وخصبة ولكنها عائرة ومحبطة أيضاً. وقد تعلمت الجماعة الفلسطينية بقسوة ولا زالت ولكن بارتباك كبير، استبدال التطرف في إدراك العالم والتعاطي معه بنوع من الروح البناءة والاقتراب من (منطق المفارقة)، وهذا ما يجعل إعادة إنتاجها لبنية الوعي والثقافة وتحديد المواقف والاختبارات بضوء ذلك في

إلى هنا كانت جماعة قد جردت من مقوماتها ومكانتها، وصار (الخيم والمنفى) إطار حياتها الجديد بدل (الوطن والمنزل)، جماعة أصبحت مفتتة ومعدمة ومازومة ومتوترة وجودياً وتاريخياً، تواجه تحديات البقاء في قيد الحياة من أولى مستوياتها وحتى أكثر تعقيداً .
وقد اصطدم هذا البقاء على الفور حتى في بعده الإنساني المحض قبل أن يصبح ذا مضامين ثقافية - سياسية بقوة الآخر / الخصم وقوى المنفى .

وتمطي نصوص : (أرض البرتقال الحزين ، ورقة من الطيرة ، والقميص المسروق ، ولؤلؤة في الطريق ، وكعك على الرصيف ، والصغير يذهب إلى الخيم) سياق البؤس والمهانة ، الذي كانت تجري فيه مقاربات البقاء في قيد الحياة في المنفى ، والاشتباك الإنساني مع منطق البقاء الدائم حيث « العالم يقف على رأسه و (لا) أحد يطالبه بالفضيلة ، (و) سيبدو مضحكاً من يفعل ذلك . (وأن) تعيش كيفما اتفق وبأية وسيلة هو انتصار مرموق للفضيلة ، وفي زمن الاشتباك يكون من مهتك تحقيق الفضيلة الأولى ، أي : أن تحتفظ بنفسك حياً ، وفيما بعد ذلك يأتي ثانياً ، ولأنك في اشتباك دائم مستمر فإنه لا يوجد ثانياً ، أنت دائماً لا تنتهي من أولاً » .

ويعمل نص « رجال في الشمس » ذروة الانخراط الفلسطيني « نصياً للبقاء في قيد الحياة في المنفى وفقاً لشروطه ، وفي هذا النص ستواجه بنية وعي الخروج مفارقتها التراجيدية الكبرى الدالة ويتفكك المنطق الذي قام عليه هذا الوعي .

ويبنى النص نماذج منفيين ، مسحوقين ، مستلبين ، مبتوتين ومنبوذين ، يتمحورون بقوة حول هدف « البقاء في قيد الحياة » وهراناتها عبر التماهي في تداعيات وعي الخروج ومجاله .

وفي « رجال الشمس » يشتغل وعي الخروج ومنطقه بشكل نموذجي ، حيث الرغبة في الحياة هدف في حد ذاتها ، ولذلك يتوغل المنفيون في الإطار الزمني والمكاني للمنفى بخضوع ، مزودين بقوة عجزهم الكلي وغياب الإرادة الخلاقة في مجابهة القدر ، باستثناء إرادة البقاء من خلال الفرصة الممكنة ، وتأسيس حياة جديدة في حالة قطيعة مع كل أشكال الحضور والتحقق التي كان يالغها الفلسطينيون قبل نفيهم ، حياة ليس فيها فكرة كبيرة أو ذات مغزى كبير يتجاوز البقاء .

وحيال بنية الموت التي قامت في مسار « رجال في الشمس » ، كان الاستسلام للقدر مريعاً وبائساً ، ولم يكن من وظيفة للنذير الذي يقوم رمزياً في النص من خلال « الطائر الأسود الذي يحوم وحيداً على غير هدى » ، وحسباً في « عبثاً الصحراء في كل مكان » ، وواقعياً في خيانة المهرب للمنفي على الحدود الأردنية - العراقية وفي عشرات القصص عن مقتل منفيين « ماتوا من قرط ما تلاقوا إلى العيش » (١٩٩٢ ...) إما افتراضاً أو عطشاً أو لخيانة المهربين لهم ، ويسير النذير نحو التحول إلى تجربة كارثة عند نزولهم الأول إلى الخزان في نقطة الحدود العراقية مع « الكويت » ، ويصبح كارثة حقيقية عند نزولهم الثاني والأبدي عند نقطة حدود « الكويت » مع العراق .

إن النذير هنا الذي كبر نذرنا هناك لم يكن له من وظيفة ، سوى مقاومة دلالة الإذانة لسلوك المنفيين ، فيما تغيب اليقظة تماماً ، ويظل حصول الكارثة شرطاً للتأكد منها . أما « الخزان » فقد كان « الشفرة » التي قامت في جدار حصار المنفى ، بينما يؤكد الموت هنا مقولة الخيال المتطرف عند الجماعة الفلسطينية في

الاتجاهين.

ويقول سامي اليوسف إن «حركة منفي رجال في الشمس تحددت بفعل الطاقة المساوية الماثلة في خلفيتهم، فقد ساروا نحو حتفهم محكومين بشرطهم الخارجي من جهة، وبالخلل الذي يحمله كل منهم في كيانه من جهة أخرى، وكلا الأمرين (الشرط والخلل) هما من صنع الخلفية التاريخية المهزومة». أي أن الإحالة هنا تجد مستقرها في جذور وصيرورة فعل الخروج، ولذا الأمر تقضي قراءة سامي سويدان حيث الموت الفلسطيني في النص ليس إلا «نتيجة عمز بنيوي لا يقوم فقط على الوضع المكاني - الزمني الذي تم فيه، بل يأتي كذلك امتداداً لذلك العجز التاريخي في مواجهة العدو».

وحسب سامي اليوسف فإن غياب الصراع (صراع المنفيين مع قدرهم) قد كان في (رجال في الشمس) هو «المعنى والمهنية، وهذا الغياب يدين منفيين بغير إرادة، لذلك فإن الخلل التراجيدي هنا والتناجم عن التقاعس والانصياع، والذي كانت المعطلة فيه هي القدر والمصير والكارثة، ليس خللاً وجودياً أو ماورائياً، بل هو خلل تاريخي تبدى في العجز حيال الواقع الذي هربوا منه، والعجز عن التحكم في المصير».

وبإفشاء نص «رجال في الشمس» إلى الموت كحد أقصى ونهائي للفناء والغياب والتلاشي، الموت بما هو مصير مادي أو رمزي، واقعي أو نصي، كان وعي الخروج وفعله يصل إلى مفارقه التراجيدية الكبرى، لأن فعلاً قام على اختيار البقاء بأي ثمن، وتجنب الموت، وتوصل أخيراً إلى الموت والتلاشي كمصير وإمكانية وأفق يخيم في المنفى، وقد جرى العبور الفلسطيني نحو هذه النتيجة بعد تجمع الجماعة لكارثة تاريخية شاملة (١٩٩٩). تمذجتها نصوص كنفاني في الأدب.

وبينما كانت إمكانية الخروج نحو المنفى هي «الثغرة» التي قامت في حصار المجاهبة مع الآخر، والتي غادرت منها أغلبية الجماعة نحو فرصة البقاء في الحياة، فإن «الحزن» قد كان «الثغرة» التي قامت في حصار المنفى للتداعي عن حصار المجاهبة، ومن هذه الثغرة تسلس المنفيون الفلسطينيون بحثاً عن «حياة» بيد أنه كان تسلساً قادهم إلى الموت.

وهنا تكمن مأساوية المنفى وقوته وعيقرته في آن، أي في إغلاقه لثغرات الحصار بالموت والغياب، وليس بإمكانية الحياة والبقاء، وفي هذا الإغلاق بالتحديد يقيم جذر التحولات النصية والتاريخية في الموقف الفلسطيني حيال المنفى، ومسألة الوجود الكبرى، حيث أن تردد الجماعة في مجال امتد بين حدين من الموت والغياب، أقامت بينهما كارثة وأطررتها حالة حصار، هو الذي استنفر الجماعة وقواها لإعادة إنتاج نفسها دائماً، وفي حين لم يكن المنفى متواطئاً مع رغبة الجماعة الفلسطينية في الحياة والبقاء، فقد كان حقلاً للمعاناة والمكابدة، أحالت وعي المنفيين للعودة والبحث عن الصمود والمقاومة وعن تمجيد لحظة الموت ذاتها التي فر منها المنفى في حينه.

ويأتي التمجيد هنا على لسان منفي من «رجال في الشمس» عند شط العرب خلال استنكاره لنموذج بطل مقاوم «لا شك أنك ذو حظوة عند الله حين جعلك تموت قبل ليلة واحدة من سقوط القرية المسكنة في أيدي اليهود (...) ليلة واحدة فقط يا الله (...) أتوجد نعمة إلهية أكبر من هذه، صحيح أن الرجال كانوا مشغولين عن دفنك وعن إكرامك ولكنك على أية حال بقيت هناك (...) وفرت على نفسك الذل والمسكنة وأنقذت شيخوختك من العار، ترى لو عشت، لو أغرقك الفقر كما أغرقني هل كنت ستفعل ما أفعل الآن (...) أكتت تقبل أن تحمل سنيتك كلها على كتفك وتهرب عبر الصحراء إلى الكويت كي تجد لقمة خبز؟».

غير أنه وفي صلب فعل الخروج وعيه، الذي تدخل في تاريخ سابق كسبب بنيوي في إنتاج المنفى الفلسطيني، كانت تتشكل عناصر وعي مناهض، تطورت في سياق المنفى بشكل كان يتناسب مع تبلور الحصار واكتماله.

وكان هذا الوعي يتجه لاختيار «موت دال»، تشكل «دعوة لا تمت قبل أن تكون نداءً» جوهره، وتؤسس لفكرة المقاومة التي ستصبح اختياراً جماعياً ومشروعاً في تاريخ وشيك لاحق، وقد كان إطار وجود الجماعة الفلسطينية، واستحقاقاته ومتطلباته يكره الإرادة حرفياً على انتهاج هذا الاختيار طريقاً للبقاء والحضور في الحياة والعالم، أي أن الإرادة هنا كقوة جبارة غامضة تقرأ في علاقتها بإكراهات عديدة مستمدة من الواقع الوجودي والتاريخي، ولا يجري ربطها بمنظومة من القيم الأخلاقية – الوجودية النبيلة فقط أو ببقظة هذه القيم في مرحلة معينة.

وفي مجرى تطور هذه الصيرورة، كان تغيير الموقف الفلسطيني من بنية الموت والتلاشي والغياب القائمة، هو نقطة التحول الكبرى التي ستحول بدورها، عالم البؤس الفلسطيني، وتستولد منه وازع المغامرة وضرورتها، أي: إن لهذا التحول مساراً وسياًقاً نصياً وتاريخياً.

وقد تحركت عناصر الوعي الجديد، المناهض لوعي الخروج والمتكون في صلبه نصياً في بعدي الماضي الحاضر، وتحدت هذه العناصر بصورة أساسية بمهاية هذين البعدين، وكانت حركتها ذات طبيعة ناقدة، وتأثرت بقوة بمقتضيات ومتطلبات وشروط الوجود، قبل أن تنقل مركز الرؤية والتحقق الجماعي نحو البعد الثالث، أي: المستقبل. والمستقبل لا يرد هنا باعتباره مدى زمني منظور فقط، بل مدى يكاد يكون فورياً، ومن حيث هو المجال الوحيد الممكن للتعويض عن الخيبات وتعديل الواقع والعالم، وإعادة إنتاج الذات الجماعية بشكل أصيل، والتعبير عنها في مستويات التاريخ المختلفة.

وتعتبر هذه العملية، أي نقل مركز الرؤية الجماعية إلى المستقبل، على النحو الذي جرت فيه، والكثافة التي عرفتها، لحظة متميزة لوعي ومخيال جماعي مبني على التمرکز في الماضي والانشداد إليه. ومن مخزون ماضيه كان يستقي ويستمد نماذجه ومرجعيات القياس للحاضر والمتخيل في المستقبل، حتى أن نموذج الجماعة المستقبلية مشدود بصره إلى مركزية الماضي. وتصور هذه الطريقة في الرؤية والتفكير بنية وعي وثقافة متماسكة عبر التاريخ، وتدين هذه اللحظة المتميزة والحلاقة إلى إرغامات تجربة الصراع والمنفى وزعزعتها لأبنية الوعي والثقافة والإدراك وتهديداتها للوجود الجماعي برمته.

ويشير تحليل الخطاب لوجود ثلاثة عناصر شكلت ما يمكن وصفه بالبنية الأساسية للوعي الجديد، المتجه لإدراك الراهن ومحاولة السيطرة عليه وبناء موقف مختلف منه، وقد اشتغلت هذه العناصر بضغط الحاضر، «حاضر ليس فقط لا يقدم أي تعويض بل افتراضي». ويضغط ماض «يحضر من حيث هو وجع روحي عميق، ومن حيث هو حس بالعار»، إلى جانب استحضاره كنموذج سابق على تحقق الذات في موطنها وعالمها المألوف والمعتاد، وهذه العناصر هي: إحساس حاد بعقدة تقصير وذنب في مواجهة التحديات التي هددت الجماعة وموطنها ولا زالت، واستحضار دائب للبطلنة الغائبة كمنعطف للموت صار معياراً في مخيال ووعي جماعي تجنّب في حين وجوبه وضرورته، وهي بطولة فاقم استحضارها ما انطوى عليه القرار والانسحاق في المنفى وبؤسه وحضاراته من كوارث وما انبثق فيها من أسئلة وجودية كبرى، كانت تطرحها التجربة وتصدّم الوعي بشكل عنيف.

على هذا النحو يحضر الماضي في نص «شيء لا يذهب» لإدانة الذات في حاضر المنفى، وتوبيخ

السطوت مقابل تمجيد بسالة البقاء، وتنصاعد إدانة الذات إلى حد تجريدها من استحقاقها للمكان واستعاراته، لأنها لم تبين موقفها على أساس مقاوم وجدير، وتعتبر هذه اللحظة نادرة في الخطابات الفلسطينية في حينه على الأقل، حيث ظلت هذه الخطابات تحيل أسباب الكارثة والهزيمة إلى ما هو خارجي وإلى القدر، ولم تتوجه لنقد جوانب معينة في الذات من تلك التي ساهم اشتغالها في إنتاج الكارثة.

وعلى غرار نص: «شيء لا يذهب» يوسع نص: «البومة في غرفة بعيدة» عقدة التقصير والذنب، حيث يواجه المنفي في أقاصي المنفى العواقب المهيئة لانتصار «الفرار على الموت»، لما كانت قدرة الوعي معطلة عن الاستجابة الفعالة للندير. بينما يشي نص: «منتصف أيار» بصحوة ضمير مشرد وكسير صارت الذاكرة المرغمة بقوة الواقع القائم على الاشتغال المرير مجالاً فسيحاً لها، في الوقت الذي كان المنفي الفلسطيني يتمتع بمكان بعيد عن الموت وفره له فعل الخروج، وكان امتداد الماضي - في بعده كمار - في حاضر بائس يدفع بالوعي لتمزيق صمته المتواصل، «صمت يبدو من المستحيل أن يستمر فيه (لأن) منتصف أيار يضغط كقدر مجنون».

غير أن هذه الصحوة غير متيقنة من قدرتها على أن تتحول إلى فعل، وإن كانت تشير إلى تصاعدها نحوه، ولكنها في اللحظة الراهنة «متيقنة من شعورها الحاد بالعار».

هنا كانت حركة الوعي ككل تجري وسط الإحساس بالعجز والوهن والضياغ وترتبط بالعذاب والصعب، وهذا ما يؤثر على أهميتها، ولكنه عذاب وصعب ينطوي على إمكانية تحويل العار وتجاوزه، وتبديد المسافة بين الذات ووعيها الأكثر أصالة، وبينها وبين حضورها المنشود في العالم، ويعطي الشك في الذات صدقية كبيرة للعلاقة التزامن بين النص والواقع، لأن التاريخ لم يكن يقبل من النص ما هو أكثر من ذلك. ويقول محمد موعد، إن النصوص الثلاثة السابقة «شيء لا يذهب، البومة في غرفة بعيدة، منتصف أيار» التي تشكل حسيبة وحدة موضوعية وبنوية واحدة، وإن اختلفت التفاصيل فيها «تطرح الموضوع الفلسطيني، عبر رحلة في النفس والماضي، انطلاقاً من لحظة حاضرة تنتهي هذه المرة إلى حالة من الوعي، وعي الذات ووعي الموضوع».

ومن جهته يعتبر فخري صالح، أن «كتابة كنفاني في انبعاثها من حركة الجذور وتبلورها لا تتعمر، ظاهراً وباطناً، إلا في حالة نقد ذاتي جمعية متواصلة، حالة تتخطى ذاتها تاريخياً وإبداعياً». مشيراً إلى أن «ذكرى الذنب تمتد على سطح النسيج الروائي عند كنفاني، لتعور في ثنائيا الكتابة، من ذنب الفرد إلى ذنب الجماعة». إن «الذكرى في تضافرها مع عقدة الذنب والخطيئة تتجاوز حالة الاستدعاء من الذاكرة، إلى تحقق عيني ملموس في الكتابة وخصوصاً في نص: «عائد إلى حيفا». ويقول صالح من نص شيء لا يذهب تبدأ في التشكل ذاكرة تستدعي خطيئة الفرد الفلسطيني في تخليه، وانفكاكه، عن تحقيق واجبه، ذاكرة تختلي بذاتها لترصد ذنبها في تحقيقه في زمن مضى، وسيكون هذا النص المكتوب عام ١٩٥٨ بذرة ذكرى الذنب المتولدة عند شخصيات رجال في الشمس، وما تبقى لكم، وسوف تنطور هذه الحالة عند كنفاني كي تسهم في إنصاع الوعي الفلسطيني في مسار اكتماله». «... ذاكرة تستحيل مثيراً نفسياً للمواجهة والصراع».

وفي كنف تصاعد عقدة التقصير والذنب والإحساس بالعار التي كانت تتفاقم بتفاقم مهانات المنفي وعذابات، كانت الذاكرة تستحضر أكثر العناصر أصالة في الماضي، التي هي الأكثر غياباً في الحاضر أيضاً،

أي: البطولة الغائبة.

وتشكل «البطولة الغائبة» كمنطق وحالة للمقاومة أحد أهم عناصر «ذاكرة» نصوص الخروج وأكثرها ضياءً والتي كان استحضارها يفاقم من عملية النقد الذاتي الفلسطيني والإحساس بالعجز حيال الحاضر، ويدين تجاوز الجماعة للبطولة والمقاومة ونداءاتها في الماضي.

وقد كان الوقوف المعيني «نصياً» على مفارقة فعل الخروج، يجري رغماً عن وعي فر من الموت في الزمان والمكان الذي كانت مجابهة الموت فيه ضرورة وجودية وأخلاقية، لقد تحول هذا الموت عينه إلى أمنية منشودة بدل الحياة في المنفى، وهذه إحالة كبرى وحاسمة وجد الوعي الفلسطيني نفسه إزاءها، وقد تفاقمت هذه الإدانة بقوة إذلال المنفى للفلسطيني بشكل دفعه نحو تمجيد لحظة موت ذهبت، ها هو يرفعها لمرتبة الخلاص الكريم، ثم دفعته في مرحلة تالية نحو اختيار الموت، وفي هذا التطور تتمثل أحد أكبر المفارقات الأساسية في الوعي الفلسطيني المعاصر، مفارقة تتموضع في حالات ونماذج تاريخية ملموسة، وتفصح عنها نصوص كنفاني بقوة.

وبضغط الحاضر كان الماضي عند الفلسطينيين يتحول في أهم أبعاده إلى (مصدر للوجع وسيد للآلام في آن)، بينما قوة الدفع نحو بناء موقف أصيل كانت تنجّه للمستقبل حقلاً للتعبير عن استحقاقات البقاء لجماعة مهددة.

وبنظر فاروق وادي فإن حضور البطل الفلسطيني المقاوم في النص، حتى في الزمن الذي كان يشهد غيابه في الواقع، «لهو استحضار للحظة مشرقة في الماضي لا تنف كمجرد نقيض للحاضر، ولا تتوقف عند إدانته، بل تتجاوز ذلك إلى تقديم بديل له، بديل لا يأتي من العدم وإنما من جذور تجد امتداداتها في تاريخ وذاكرة شعب، ويعتبر ذلك محركاً أساسياً نحو الفعل، لأن إدانة الذات على استنكافها في الماضي لهي الخطوة الأولى للحركة الجديدة».

وفي هذا السياق المتكاتف بين عقدة الذنب والتقصير واستحضار البطولة الغائبة، كانت الأسئلة الكبرى المزعزعة للوعي الفلسطيني النبتة من واقع صعب ومازوم تتوالد تبعاً. وإذا كان سؤال لماذا؟ الذي قام من انقراض موت، هو قصارى ما أفضى إليه فعل الخروج ووعيه في نص: «رجال في الشمس»، قد صدم الوعي الفلسطيني من الداخل، فإن سؤال نص «أبعد من الحدود» ثم ماذا؟ قد كان تحويلاً مدرّكاً للسؤال من الذات إلى العالم الذي يضطهدا ويحاصرها، بعد أن صار الفلسطيني يعي تحوله من «إنسان إلى حالة - فقدت مميزاتها الفردية - وتقلب دوره بشكل حاسم كحالة ذات قيمة تجارية وسياسية وزعامية وأكثر جماعة ملائمة من أجل أن تكون درساً للبقية». وبعد أن أحالت تجربة المنفى والغياب الفلسطيني كي يشعر بأنه يجب أن «يكون موجوداً رغم كل شيء، و (أنه) ما زال موجوداً رغم كل شيء».

وفي صميم هذه الحقبة التي تمتد تاريخياً من ١٩٤٨ إلى ١٩٦٥ ونصياً من: «موت سرير رقم ١٢»، حتى «رجال في الشمس»، وهي حقبة التحالف الموضوعي بين الاحتلال والمنفى وتداعيات الخروج، ٤٠١ رايته خلاصاً مجتهداً لجلالي عولار صانع روطنتنت ناكلقاومة وبلورة فعلها. وقد كانت هذه العملية مركبة نصياً وتاريخياً، اتجهت نحو إعادة بناء الذات ووعيها، وقامت بوحدة من أوسع عمليات تحويل المنفى من مصير يأس إلى دافع للمقاومة، وهي عملية تضافرت فيها كل قوى الجماعة كما تضافرت عليها كل أشكال الإقصاء والتهديد، بصورة تكاد تكون متميزة وفريدة في التاريخ، وكانت الولادة هنا تجري في

فعل المقاومة :

في نطاق عملية تبين واسعة، أدت إلى إحداث تغيير جوهري في طبيعة الوعي والفاعلية الفلسطينية إزاء الواقع، جاء التحول الفلسطيني -نصياً- نحو المقاومة، وفي مجرى هذه العملية جرى تحويل متدرج وإعادة إنتاج شاملة للبنى والدلالات والرموز والتعبيرات .

وإذا كانت صيرورة الوعي الجديد، المبني على أساس «المقاومة» ترتبط حكماً بالسياق الذي تحركت في، وتستمد منه الأسباب والإكراهات التي بلورته، بيد أنه وبما أن الإطار التاريخي للكارثة الفلسطينية قد كان هو نفسه قبل ستة عشر عاماً التي سبقت بروز المقاومة كحدث درامي، فإن نقطة التحول الأساسية ترتبط بموقف فلسطيني جديد إزاء الواقع تبلور بقوة السياق الذي اتسم بوجود الحصار والتهديد كحالة تاريخية شاملة، وأن النص مدعوماً بقوة ما جرى في التاريخ يوطد بصورة جوهريّة وأساسية مصدر التحول في بنية الوعي والإدراك الجماعي الفلسطيني الجديد وطبيعة الفاعلية المرتبطة بها .

وإذا كان غياب إرادة المجابهة، المجابهة بما هي فعل غريزة ووعي وبقاء، هو الذي حدد ماهية المنفي الفلسطيني وأشكال حضوره حتى : «رجال في الشمس» نصياً، وعام ١٩٦٥ تاريخياً، فإن تبلور هذه الإرادة، هو الذي سيحدد طبيعة الحضور الفلسطيني الجديد نصياً وتاريخياً أيضاً، وهذا ما تمثله نصياً «رواية ما تبقى لكم»، في حين كان التاريخ يعطي تعبيراته الدرامية على ذلك في حقل الواقع بعد وقت قصير جداً عبر ولادة حركة المقاومة الفلسطينية عام ١٩٦٥ .

ونص : «ما تبقى لكم» هو النص الروائي الثاني الذي صدر لكتفاني وكان ذلك عام ١٩٦٦، في حين أن زمن الخبر فيه يشير إلى أنه يتناول الموضوع الفلسطيني بعد ١٦ عاماً على النكبة الفلسطينية أي عام ١٩٦٤ .

ويقول الناشر بأن النص قد كتب عامي ١٩٦٣-١٩٦٤، وتعتبر هذه المعطيات الزمنية هامة نظراً لشدة حساسية علاقة التزامن بين النص والتاريخ هنا، لأن خطاب «ما تبقى لكم» قد أحال إلى المجابهة كخيار وجودي - مصيري - تاريخي، وهذا بالضبط ما عبرت عنه بعد سنة واحدة انطلاقاً حركة المقاومة الفلسطينية عام ١٩٦٥ .

ويحكي النص قصة عبور فلسطيني، يقوم به منفي من غزة، الواقعة تحت الإدارة المصرية إلى الضفة الغربية التي كانت تابعة للاردن، عبر صحراء النقب التي كانت تحت سيطرة الآخر الخصم -إسرائيل- . ويجري العبور بضغطة العجز في مجابهة الواقع، وضغط العار من السقوط الجماعي والأخلاقي، ويهدف البحث عن «وهم الخلاص» عند الأم الموجودة في الضفة الغربية بحكم تشتت جغرافيات المنفي الفلسطيني . غير أن مسار العبور الذي يجري في حالة حصار داخلية وموضوعية شاملة، تضمنت الاصطدام بالذات والآخر الخصم، سيشهد تحولات أساسية، حيث النقائض تتواجه في صحراء مغلفة بالليل، وفي لحظة يشتغل فيها وعي الفلسطيني المنفي على نحو درامي خلاق، وتنخرط فيها أيضاً قوة المكان والزمان تنتهي بوقوف المنفي في وضع مجابهة ضد خصمه، وضد عجز الأنا وسقوطها في آن، ويقول الناشر منذ «ما تبقى لكم» ستكون الكتابة إشارة وستمتزج الطرق بإشاراتها لأن الكتابة فصل إلى أن تكون فعلاً .

وينطوي نص : « ما تبقى لكم » - الذي يمثل نص التحول داخل خطاب كنفاني - على نموذجه التطبيقي بدوره، على قراءة تحولات الوعي والفاعلية عند المنفيين الفلسطينيين في علاقتها بالموت والحصار، حيث الحصار الشامل هنا يبدو مصدراً لولادة الفاعلية الفلسطينية الخلاقة في مواجهة الواقع والذات، طالما أن الخصم والمنفي قد أغلقا كل منافذ البقاء وصار الخيار المطروح إما التلاشي أو المقاومة، باعتبارهما الخياران الوحيدين اللذان تحيل إليهما حركة المنفيين في الإطار الزمني والمكاني والنفسي لحالة الحصار في المنفى، سواء تضمن ذلك إمكانية الاصطدام مع الخصم أو مع قوى المنفى، وبعد سبعة عشر عاماً من مقاربات الوجود الفلسطينية والارتطامات القاسية بالحياة والعالم والرهانات، صارت المقاومة هي الإحالة والرهان الذي كان الفلسطينيون يكرهون عليها كسبيل للوجود والبقاء أينما كانوا وكيفما تحركوا، وحيثما ولوا وجوههم.

وبينما يقوم نص : « ما تبقى لكم » في ظلال وأعماق النصوص السابقة له مضمراً في بنيانها، فقد كان يحتاج كي يصبح نصاً قائماً بذاته، ويحمل دلالاته الكبرى، ويحول هذا النصوص وزمنها إلى خلفية له، إلى امرين : فاعلية فلسطينية ذات طبيعة مقاومة، وتاريخ يصادق .

وفي حين تكفل الحصار ببلورة العنصر الأول، لأن المنفي هنا كان وجهاً لوجه مع « ما تبقى له ولهم، وحسابات البقايا، حساب الخسارة وحساب الموت، وممر من الرمال السوداء، عبارة بين خسارتين، ونفق مسدود من طرفية . فإن « زمن الخير » في النص قد جعل التاريخ شاهداً على حدة بصيرة الخطاب وأصالتها في غضون عام واحد فقط، والمعنى هو ظهور حركة المقاومة الفلسطينية.

وتجد صيرورة نص : « ما تبقى لكم » جذورها في نص « الأحمر والأخضر » حيث يمثل منفيه، أول تعبير فلسطيني مكتمل وحقيقي « للأسود الصغير » الذي كان يعيش « الحياة واقعة قبالة الموت » كواقعة وليس كموعظة أو حالة ذهنية فقط، ويختار « الموت نداً » كمصير وإرادة يكرهه عليها البقاء، وليس كدعوة أخلاقية تتسم بالنيل إزاء الموت فحسب.

وهو أيضاً أول تعبير فلسطيني يعيش ارتداداه المؤلم نحو الماضي والذاكرة، وارتداد فلسطيني نصوص : « اليوم في غرفة بعيدة، منتصف أيار، شيء لا يذهب » ويحول عقدة التقصير والذنب والشعور بالعار إلى تجاوز حقيقي، والأول الذي يستحضر بطولة غائبة ويستولدها من واقع وحاضرات يتطلبها إرادة وضرورة يرتهن بها وجود غير قابل للإرجاء إلى غدٍ، ولا تحضر عنده كخطاب نعي وتابين للحظة ماجة ذهبت في ماض صار موضوعاً أبدياً للحسرة وللحنين والشعور بالعار.

ويعطي منفي « ما تبقى لكم » الصورة الأكثر واقعية والأقل تجريداً لمنفي نص « العروس » التائه تحت صدمة التواطؤ والانهزام عن جداره، والذي يبشر بعودة السلاح كرمز للمقاومة، فيما يظل أيضاً أول عشور متقدم لوعي منفي « ارض البرتقال الحزين » الشريد والمذهول، على لحظة صليبة مفتوحة على فاعلية إزاء الواقع، كما يحمل في خلفيته أبعاداً من ذاكرة نص « كان يوم ذلك طفلاً » يشهد الموت ويعيش لحظات اللجوء، ويقوم في مسار نشوة في المنفى يؤس جيل نصوص : « كعك على الرصيف » : « الصغير يذهب إلى الخيم ».

ونص « ما تبقى لكم » كان الأول أيضاً الذي يطرح سؤال الهوية، على هذا النحو الحاد في لحظة حصار مطبقة، « خيوط العنكبوت كرت عليها، ولم تعد أنت مجرد كرة لفوا عليها خيطان الصوف ستة عشر عاماً، ولكن من أنت؟؟ ».

وكان جوابه هو الأول على سؤال نص: «رجال في الشمس»، وسؤال نص: «أبعد من الحدود»، عندما لم «يقت سوى المجابهة والصراع»، وبينما كان يجعل من المقاومة أفقاً ومشروعاً قيد التبلور كان يعيد الاعتبار لاختيار مقاومة باسلة ذوت أو تشردت كما تضمنتها نصوص: «المدفع، ورقة من يافا، ورقة من الطيرة، العروس».

ووسط ارتطامه بالعالم على هيئة فاجعة «الأخت، الأم، الأرض، الماضي»، وبؤس الحاضر ونذالته وسقوطه والعجز حياله، قام بأول فرار فلسطيني على هيئة عبور لصحراء تفصل مكانين في بلاد واحدة يقيم فيها الخصم بقوة بحثاً عن «وهم الخلاص»، ولكنه عبور أفضى إلى «ارتطام قدرتي لا مفر منه» مع الخصم، ومع الذات، ولم يتولد عن هذا الفرار سؤال أو غياب، بل مطالع جواب يقود إلى خلاص حقيقي. «كانا في ذلك الحلاء جالسين كسجينين لا يفصل بينهما إلا نصل، وظهرا كشيئين غير حقيقيين تحوم حولهما روح الموت الباردة، في انتظار لحظة الحقيقة الوحيدة التي بدت بعيدة عن كنفيهما القريبتين إلى بعضهما قرباً لا يصدق، لقد بدا ارتطامهما ببعضهما في ذلك المدى اللانهائي قدراً غريباً وربما مصادفة، ولكن لا مفر منه، وقد جلسا معاً يستوعبانه ليصدقاه».

على هذا النحو الدرامي يسجل النص العثور المتبادل للفلسطيني وخصمه في ميادين الصراع، وهو عثور يتأسس على عودة الفلسطيني «كند وإن كان غير متكافئ» حسب وصف إدوارد سعيد، قادماً من الغياب والمنفى، غير أن هذه العودة قامت بدورها على استراتيجيات بقاء مختلفة، ومنذ هذه اللحظة سيبدأ الفلسطينيون بعملية كبرى «لتفنيد ادعاء غيابهم».

وهنا فإن عنصر المجابهة كتعبير عن الموقف من بنية الموت والانسحاق، التي تضمنتها حصار، اشتغلت فيه وتجاهت قوى: الأنا والماضي والذاكرة والوعي والحاضر والعجز والسقوط والعار والمكان والخصم والزمان والخطر والبقاء هو العنصر الأساسي والجوهري، الذي تتحول بتأثيره بنيت ودلالات ورموز عالم المنفى الفلسطيني في كل المستويات، وبينما يؤسس هذا العنصر نصياً لبدء حقبة المقاومة فقد كانت له انعكاسات كبرى في المستوى الفلسطيني ومستويات الصراع الأخرى.

ويشمل التحول في الدلالات والإحساس بسبب متغير المجابهة كل شيء تقريباً بما في ذلك، عناصر «الزمان، المكان، والخصم». ويتغير الإحساس بالزمن هنا عند منفي كان في «سباق مع الوقت ومع خسارته» تصاعدياً كلما كان يسير نحو المجابهة مع خصمه وواقعه، وبعد الاشتباك «... تصبح الأمور نسبية وتتحوّل لصالحه، وهذا شيء غريب (لأنه) .. قبل دقائق كانت الأمور كلها في غير صالحه، وكان يقف هنا بالضبط في رعدة محاطة بالخسائر من كل جانب، أما الآن فليس لديه ما يخسره، وفاتت على الخصم فرصة أن يجعله ربحاً».

وبينما يتدلى المكان في النص اندلاعاً وحشياً مؤنسناً ومتربحاً منذ البداية، فقد كان يبدي تواطؤاً ما استطاع إلى ذلك سبيلاً كلما كان المنفي يسير نحو المجابهة، وفي لحظة الاشتباك يبدو المكان كمصدر للقوة، وفي حالة انخراط كامل في المجابهة «وفجأة صار أمامي فدفعتني الأرض دفعاً إلى فوق ووقنا معاً». وبفعل المجابهة فقط يكون الخوف والرعب والانتظار «وهذا يجري لأول مرة في الخطاب»، ليس فلسطينياً فقط، بل حالة يعيشها الآخر / الخصم أيضاً «كان خائفاً بلا شك، أما أنا فقد تجاوزت الخوف إلى شعور غريب لا يفسر وقد أورهت العصمت للثقل خوفاً جديداً، فأخذ يلتفت حوله، لقد تحول انتظاره إلى مستنقع بلا قرار واضحى الزمن خصماً» فيما المنفي الفلسطيني «عاقد العزم على البقاء هنا حتى

النهاية وكان يتفوق على خصمه بأنه لم يكن ينتظر شيئاً:

وفي حين كانت المجابهة مع الآخر الخصم في هيئة شروع، بيد أنها لم تبلور مشروعها بعد «الآن امتلك رهينة لا أعرف أين أخذها، ولا أعرف كيف أستفيد منها... وها أنا ذا أمام لحظة جديدة لا أعرف كيف أتدبرها». صارت المجابهة مع الذات ومع السلبي والعاجز فيها، تأخذ مجرى أكثر حسماً ووضوحاً، «من خلال انفلات المنفي من ماضيه وعجزه وفي قتل مريم لكريا»، في ذات الوقت الذي كانت فيه إرادة المقاومة ضد الخصم والنفي تعلن عن بعض إرهاباتها.

على أنه منذ نص: «ما تبقى لكم» سوف تتوطد فكرة أساسية في النصوص اللاحقة في الخطاب وهي فكرة التجادل والتداخل بين ما هو داخلي وما هو خارجي في الحياة الفلسطينية، أي: بين الذاتي والموضوعي، وسيتمخض التحول المتزامن بين هذه الثنائيات تعبيراته الحادة في النصوص.



وفي مسار مختلف ولكنه لا يقل درامية عن نص: «ما تبقى لكم» يستكمل نص: «عائد إلى حيفا» الإحالة إلى المقاومة كقناعة وضرورة ترغم عليها قوة الواقع، التي تفصل الفلسطيني عن ذاته ومكانه وماضيه ومنظوره للوجود على أساس رؤيته للحق وقوة الوعي بهذا الواقع.

ونص: «عائد إلى حيفا» هو رواية نشرت عام ١٩٦٨ فيما زمن الحرب فيها يشير لترتيبات هزيمة ٥ حزيران ١٩٦٧ بوقت قصير ويعتبر هذا التاريخ عنصراً مؤسساً في بنيتها وقراءتها وإحالتها أيضاً. ويدور النص حول عودة الفلسطيني المنفي في أرضه لزيارة الماضي والذكريات والبيت والمكان، واسترجاع ابن تركه الآباء عام ١٩٤٨ رضيعاً عندما خرجوا.

وتدين إمكانية هذه العودة التي تجري «خلف ظهر العقل والمنطق» النص «لانتصار الخصم المدوي عام ١٩٦٧ واستيلائه على كامل المجال المكاني الفلسطيني، وقد أسهم هذا الحدث المفصلي في بلورة الوعي الفلسطيني المقاوم وحركته بعد تأكده مجدداً من فشل الرهان على نصر وعودات وعد بها آخرون وخدع بها الفلسطيني نفسه.

غير أن الارتطام بالحقائق القائمة والمحصرة التي صاغها الخصم، حتى في الابن الذي تركوه وليس في المكان والزمان والبيت والماضي فقط، وانفجار حالة الحصار الداخلي المبني من العجز والوهم التي كان يعيشها المنفي الفلسطيني تتولى تبديد الوهم. وكما تحيل الوعي للتساؤل عما هو الوطن؟ وما هي فلسطين؟ وما هي الأبرة؟ تحيل أيضاً إلى «المقاومة» كخيار وحيد من جديد لأن «تسوية الأمر تحتاج إلى حرب».

وتتخذ المجابهة مع الذات هنا شكلاً حاداً وتجريبياً، (حين جئنا إلى هنا كنا نعاكس التاريخ، وكذلك اعترف حين تركنا حيفا، إلا أن ذلك كله شيء مؤقت وأن كل فلسطيني سيدفع ثمناً - النص) وإذا كان واقع الخصم وحقائقه في نص «عائد إلى حيفا» هي التي شكلت حالة الحصار والإقصاء التي لا تحتمل وجود للفلسطيني العائد حتى وهو محمول في عودته على العجز والعذاب الإنساني وليس على أية قوى أخرى، فإن قوة المعجز ذاتها وثقافتها المتراكمة طوال عقدين من السنين قد صاغت حالة حصارها الداخلية في الوعي الفلسطيني، وعطلته عن الرؤيا الأصلية للمشكلات والحلول، وكانت العودة هنا محاولة امتلاك أيما شيء من الماضي، وما هو حق من المنظور الفلسطيني غير ممكنة بدون المواجهة والمقاومة.

وينفيض الاصطدام التقديري الذي لا يمكن تجاهله «بين الفلسطيني ونقيضه وحقائقهما، والذي لا

يتسع لإمكانية التفاهم حتى وهو يجري بين أكثر أشكال حضور الفلسطيني عجزاً، وأكثر أشكال حضور الخصم أنسنة، إلى نتيجة واحدة: «تحتاج تسوية الأمر إلى حرب»، وتدل هذه النتيجة على الفهم الذي كان يحمله الخطاب لطبيعة الصراع ورؤيته للمحلول، وقد اختار لها التمجيد الأكثر واقعية وإنسجاماً في حينه.

أما على المستوى الداخلي فإن حالة الارتداد النقدي نحو الذات والتي تتسم بالقسوة هنا، تقضي بدورها إلى موقف جديد، «لقد بدأت الجريحة قبل عشرين سنة يوم تركناه هنا، كان علينا ألا نترك شيئاً، خلدون، المنزل، وحيفاً (...)» وعندما كنا نسير في حيفاً كنت أشعر أنني أعرفها وأنها تنكرني، وجاءني الشعور ذاته ونحن هنا في البيت (...) أنه ينكرنا (...) وأعتقد بأن الأمر ذاته سيحدث مع خلدون». وهنا نلاحظ دلالة جديدة للمكان ترتبط حكماً وكما بينها النص بموقف الإنسان، فحين كان للمكان دلالة الافتراس في نص «رجال في الشمس» للمستسلمين لقدرهم، فقد حمل دلالة التواطؤ الإيجابي مع الإنسان لدرجة انخراطه في الصراع بصورة متصاعدة مع ظهور استعدادات منفي نص «ما تبقى لكم» للمجابهة. أما الدلالة الجديدة التي نقف عليها في نص «عائد إلى حيفاً» فهي إنكار المكان لصاحبه طالما هو يعود إليه بمعجزه وحينه ووهمه فقط.

أما فيما يتعلق بتصاعد الارتداد النقدي نحو الذات، فقد كانت «الجدران التي عيشَ نفسه داخلها طوال عشرين عاماً قد تكسرت، صار يوسعه أن يرى الأشياء أكثر وضوحاً». وكان الموقف من حصار الواقع هنا يتوافق مع الموقف من حصار الوعي الداخلي، ويتكاملان في بلورة إدراك وموقف جديد. وعلى ضوء ذلك، كان العالم بما (هو كل شيء غير داخلي)، يكف عن التوضع في الوعي والخيال الفلسطيني كوكر للتأمر ومصدر للختلان وتصوره خائناً وحده، لأن استفاقة الوعي الفلسطيني صارت ترى ختلان الذات لنفسها أيضاً من خلال وقوفها العيني على نتائج هذا الختلان، ويعتبر هذا الأمر إحدى أهم التطورات في الرؤية النقدية الفلسطينية للذات. والتي حضرت في نص كنفاني تحديداً على نحو متميز.

غير أن جيل الآباء الذي مارس فعل الخروج وصار يقف على نتائجه كخطأ تاريخي وكخطيئة ويعترف بأنه قد عاكس التاريخ حين خرج، ولكنه حين عاد بالهيئة التي عاد بها، وعندما يتوصل أخيراً بعد تجربة من العذاب إلى ما تجنب القيام به في حينه، أي: للمقاومة والبقاء، فإنه يحيل أمر تعديل التاريخ إلى جيل الأبناء الذي كان «يشهد دون أن يقدر على الاختيار سقوط فلسطين شهراً شهراً، وتراجع (الآباء) شهراً شهراً». إن هذا الجيل المطالب بتغيير العالم هو جيل شب وترعرع في المنفى ولا يرتبط في سيرته بذاكرة أو تاريخ شخصي له في الوطن، بل يرتبط بعذابات فقده، لكنه هو الذي حول فلسطين في وعيه ومخيله من مكان مفقود إلى فكرة لها مكان، وقد سعى بقوة تاريخية كبيرة لتحقيق الالتحام بين (المكان – الفكرة – الزمان والإنسان). بينما لم يكن توصل جيل الآباء للاعتراف عن مشاركتهم في مسؤولية الكارثة الجماعية يتضمن ثمن القيام بفعل مباشر لتبديدها من طرفهم، لقد أمعن هذا الجيل في إحالة الأمر لطرف آخر.

ومنذ نص: «ما تبقى لكم» وحتى نص: «أم سعد» يؤكد خطاب كنفاني هذا المعطى ويوطده، وفي هذا المستوى نعتز نصياً، على مسافة الاختلاف الكبيرة في طبيعة الوعي والتعبير – الفاعلية – المرتبطة بالمكان والوطن والقضايا الكبرى التي تثيرها في التجربة الفلسطينية، بين جيلين: جيل الآباء

الذين خرجوا إلى المنفى وكانوا يستعيدون الوطن بقوة الحنين، وجيل الأبناء الذين شبوا في المنفى وحولوه بفاعلية إلى مشروع عودة واستعادة الوطن بهذه الكيفية، كان وعي المقاومة وإرهاصها يتصاعدان نصياً، منذ «ما تبقى لكم» حتى «عائد إلى حيفا»، ويقرأ عبد الرحمن سبیسو، في «لقاء وعي نص: عائد إلى حيفا» مع وعي نص: «ما تبقى لكم»، في صوغ الإجابة وتطویرها، وتوسيع حضورها في الذات الفلسطينية، تجاوزاً لمفزی الإطار الفردي، وتأكيدهما على جماعية صياغة الذات وترسيخ هويتها وحضورها في الحياة والعالم، وأن الطريق الممكن لإنجاز ذلك هو «المقاومة».

بيد أنه، وكما كانت المسارات والإحالات تتضافر، كانت التعبيرات تتشكل، وقد وجدت ذروتها النصية في نص «أم سعد» حيث يبلور النص نموذج المقاومة بلورة يستمدّها بصورة فورية من تبلور المقاومة الملموس في الواقع، لقد صار «التاريخ المشخص هنا هو مادة النص».

و «أم سعد» رواية صدرت عام ١٩٦٩ غير أن زمن الخبر فيها يشير إلى أنها كتبت في أجواء هزيمة حزيران - جون ١٩٦٧ حيث كان الرهان الطاغوي عشية الحرب يدور حول «نصر مؤكد» و«وشيك»، إلا أن الجماعة ومحيطها صحت على كارثة جديدة «لقد قاتلوا من أجلها وحين خسروا خسرت مرتين... ولكنها بقيت عالية كما لو أنها علم ما تحمله زنود لا ترى».

ويقول كنفاني في تقديمه للنص «أم سعد امرأة حقيقية، أعرفها جيداً وما زلت أراها دائماً وأحداثها، وأتعلم منها، وتربطني بها قرابة ما، ومع ذلك لم يكن هذا بالضبط ما جعلها مدرسة يومية، فالقرابة التي تربطني بها واهية إذا ما هي قيست بالقرابة التي تربطها إلى تلك الطبقة الباسلة المسحوقة الفقيرة والفقيرة والرمية في مخيمات البؤس، التي عشت فيها ومعها ولست أدري كم عشت لها».

... «لقد علمتني أم سعد كثيراً، وأكاد أقول أن كل حرف جاء في السطور التالية إنما هو مقتنص من بين شفتيها اللتين ظلتا فلسطينيتين رغم كل شيء». وفي خضم هذا التحول كانت البنيات والعلاقات والأمكنة (نصياً وتاريخياً) تعيد إنتاج نفسها ودلالاتها في كل المستويات، على أساس فاعلية المقاومة، التي تمحورت حول تحويل المنفى من مجال فسيح للتلاشي والغياب، إلى مقاومة من أجل البقاء والحضور، وقد كان لهذه العملية التاريخية الكبرى انعكاساتها الداخلية والخارجية العميقة، في بنية حياة الجماعة الفلسطينية المنفية وأبعادها المختلفة.

ومع الطغيان الواقعي والرمزي للسلح «كتعبير عن زمن للمقاومة كان الإحساس الفلسطيني بالزمن يتغير» ويصبح للحياة طعم الآن فقط، في حين كان «عالم سلبي يتلاشى بقيمه ورموزه ليظهر عالم جديد بقيم ورموز جديدة، فيما كان بؤس الحاضر يعيد توليد الماضي، توليداً يتحرك ويندفع إلى الأمام». ويضيف فيصل دراج بأن «الصراع في أم سعد لا يتم بشكل مبسط ووحيد الجانب، بل إنه يتحدد ويتضمن من خلال جملة شروط: التواجد المستمر للوطن، والواقع المعاش في المنفى، ثم صراع الفلسطيني لتحمل الحاضر والسيطرة عليه، وبالتالي فإن معركة الفلسطيني كما تجسدها أم سعد تصبح معركة ضد بؤس الحاضر وتجاوزاً له، وفي هذا المسار نعتز على: المنفى، البؤس، وحركة الحياة الضرورية، تلك الوعي، وبدء المعركة، وهذه العملية لا تتم انطلاقاً من إرادة أخلاقية محض، بل تأتي كضرورة تاريخية أنتجتها جملة ظروف وشروط خارجة عن إرادة الفلسطيني».

وبينما يحمل نص: «أم سعد» وكذا الأمر بخصوص نص: «عائد إلى حيفا» الصدى النصي للآثار الكبيرة لهزيمة حزيران ١٩٦٧ وأهميتها في سحق الرهانات الفلسطينية البنية على قدر أو آخر منقذ من

جهة، ومساهمة هذه الهزيمة الأساسية في بلورة حركة المقاومة الفلسطينية من جهة أخرى، يتظاهر أول عبور فلسطيني مبني على إرادة واختيار جماعي يعبر عن رؤية جديدة للذات وحضورها في العالم قائمة على المقاومة طريقاً للحياة.

وقد اتجه هذا العبور من المنفى إلى الوطن، ومن الفكرة إلى تعبيراتها ومن يؤس الخيم إلى السلاح، ومن (خيمة الذل إلى خيمة القتال)، ومن وهم الخلاص إلى مطالع خلاص حقيقي جعل المقاومة نشيداً للجماعة، ومن وازع الفقد إلى بدء عملية استعادة المفقود، ومن بقاء مهدد إلى بقاء يبحث عن تأصيل في المكان والزمان، ومن فلسطين موضوعاً للحنين وجرحاً واقعياً ورمزياً إلى فلسطين مشروعاً قيد التحقق، ومن فهم الوطن كميراث وحق طبيعي إلى فهم الوطن كاستحقاق، وكانت كل هذه العمليات تأتي كتعبير عن انفلات من حصارات موضوعية وداخلية، ذهنية وواقعية، قائمة ومبنية داخل حالة حصار تاريخي كبير تعيشها الجماعة الفلسطينية.

ومن نص: « أم سعد » كان الخطاب، الذي اشتغل بقوة من أجل التاريخ الجديد المنشود، يتعزز بحقائق هذا التاريخ ذاته وتحولاته، وهو خطاب انبني على فكرة للمقاومة منذ البداية وبني ضرورتها من واقع العجز والحبيات والمنفى والتلاشي وضرورات الوجود وسط الحصار، وأكره الوعي على المقاومة وأخيراً أدرك غايته في حق التاريخ، وتجسد بذلك جواب الخطاب على ضرورات البقاء والحضور والوجود كما يراها.

غير أن بصيرة الخطاب وحسه ورؤيته لم تغلق كل الاحتمالات، إذ عندما وقع استيلاء المقاومة ونموذجها في النص والواقع لم يغيب عنصر تحذير الوعي الفلسطيني المقاوم وحركته، من يقظة جديدة للشوائب البنيوية، باعتبارها من أكبر التهديدات التي قد تحبط التجربة.

وقد وضع الخطاب جذر هذه البنية في التاريخ القريب (ثورة القسام ١٩٣٦) من خلال فصل (الرسالة التي وصلت بعد ٣٢ سنة) كدرس وعبرة لا يجب تكرارها مجدداً لمنع الإطاحة بالمقاومة أو انتكاسها بإسهام أسباب بنيوية أيضاً. وهذا ما يمنح خطاب كنفاتي أيضاً قدرة نادرة على رؤية الأفق باوسع الاحتمالات الممكنة.

ومن مفارقات التاريخ اللاحق لنص « أم سعد »، أنه قد برهن على نحو درامي مذهل، بعد ثلاثة عقود من حركة مقاومة خصبة، على صحة توجس الخطاب وتحذيره، حيث تقف الحركة الفلسطينية الآن، إزاء أعظم أزمة بنيوية وموضوعية عرفت في تاريخها، تؤثر على دور أساسي وهام من جديد لاشتغال سلمي لعناصر في بنية وعي وثقافة الجماعة الفلسطينية.



يالو الياس خوري

لم يفهم يالو ماذا يجري.

وقف الشاب أمام المحقق وأغمض عينيه، وكذلك كان يفعل دائماً. يغمض عينيه حين يواجه الخطر، ويغمضهما حين يكون وحيداً، ويغمضهما حين أمته... في ذلك اليوم أيضاً، صباح الخميس ٢٢ كانون الأول ١٩٩٣، أغمض عينيه بحركة لا إرادية.

لم يفهم يالو لماذا كل شيء أبيض.

رأى المحقق الأبيض، يجلس خلف طاولة بيضاء، والشمس تنكسر على النافذة الزجاجية وراءه، ووجهه يفرق في الضوء المعاكس. لم يَرِ يالو سوى هالات من الضوء وامرأة تمشي وحيدة في شوارع المدينة وتعمّر بظلالها.

أغمض يالو لحظة، أو هكذا اعتقد. كان هذا الشاب بحاجة المفقولين ووجهه الأسمر المستطيل، وقامته التحيلة الطويلة، يغمض عينيه لحظة قبل أن يفتحهما ويرى. لكنّه هنا، في مخفر جونية، أغمض عينيه فرأى خطوطاً تتقاطع عند شفتين تتحرّكان بما يشبه الهمس. نظر إلى يديه المكبلتين، وأحس أن الشمس التي تمحو وجه المحقق تضربه في عينيه، فأغمضهما.

وقف الشاب أمام المحقق في العاشرة من صباح ذلك اليوم البارد، ورأى شمساً تنكسر على الزجاج، وتشع في رأس الرجل الأبيض، الذي فتح فمه بالأسئلة، فأغمض يالو عينيه. لم يفهم يالو لماذا صرخ به المحقق.

سمع صوتاً يصرخ به: «افتح عينيك يا رجل»، ففتحهما، دخل الضوء إلى أعماقهما مثل أسياخ ملتهبة، فاكتشف أنّه أغمض عينيه طويلاً، وأنه قضى نصف عمره مغمضاً، ورأى نفسه كالاعمى ورأى الليل.

لم يفهم يالو لماذا أتت، لكنّه حين رآها سقط على الكرسيّ.

حين دخل إلى الغرفة لم تكن تلك الفتاة التي لا إسم لها.

دخل بخطوات متعثّرة لانه كان عاجزاً عن الرؤية في ضوء الشّمس المنكسر على الزجاج. وقف داخل البياض، يده مكبلتان وجسمه يرتعش بالعرق. ولم يكن خائفاً، رغم أنّ المحقّق سوف يكتب في تقريره أنّ المتهم كان يرتعد خوفاً. لكن يالو لم يكن، كان فقط يرتجف بالعرق. كان العرق يتصبّب من كلّ أنحائه، وثيابه تتبّع بالسائل الذي يخرج من مسامه، وله رائحة غريبة. شعر يالو أنّه يتعرّى داخل معطفه الأسود الطويل، وشمّ رائحة شخص آخر. واكتشف أنّه لا يعرف هذا الرّجل الذي يُدعى دانيال، ويلقبونه يالو.

جاءت تلك الفتاة التي لا اسم لها. ربّما كانت هنا في غرفة التحقيق، لكنّه لم يرها حين دخل. رآها فسقط على الكرسيّ، وشعر أنّ رجليه تخونانه، أخذه دوار خفيف، وصار عاجزاً عن فتح عينيه، فاغمضهما.

صرخ به المحقّق: «افتح عينيك يا رجل». ففتحهما، ورأى طيفاً يشبه تلك الفتاة التي لا اسم لها. هي قالت إنّ لا اسم لها. لكنّ يالو عرف كلّ شيء. تركها تغفو قرب جسدها المنمنم العاري. فتح حقبيتها الجلديّة السوداء، وكتب الاسم والعنوان ورقم الهاتف وكلّ شيء.

لم يفهم يالو لماذا قالت إنّ لا اسم لها.

كان تنفّسها يرتجف، الهواء حول وجهها كانه يخنقها، وكانت عاجزة عن الكلام، لكنّها استطاعت أن تقول تلك العبارة: «أنا ما إليّ إسم». فاحنى يالو رأسه وأخذها.

هناك في الكوخ، أسفل فيللا «غاردينا» التي يملكها الأستاذ ميشال سلّوم، هناك حين سألها عن اسمها، قالت بصوت مليء بفجوات نقصان الهواء التي تغلق الرّئين: «أنا ما إليّ اسم، دخيلك بلا اسمي». فقال: «طيّب، أنا إسمي يالو، ما تنسي إسمي».

لكنّها تقف هنا وإسمها إلى جانبها. وحين سألها المحقّق عن إسمها لم تتردد في الجواب، «شيرين رعد»، قالت. لم تقل للمحقّق «دخيلك بلا اسمي»، ولم تمتدّ يديها إلى الأمام، مثلما فعلت هناك في الكوخ، حيث نام معها يالو بعد أن مدّت يديها وأشرقت منهما رائحة البخور. أخذ كفيها، وأغلق بهما عينيه، ثمّ بدأ تقبيل زنديها الأبيضين، وشمّ رائحة بخور ومسبك. شمّ رائحة شعرها الأسود، وأغرّق فيه وجهه وسكر. قال لها إنّ سكران بالبخور، فابتسمت، كأنّ القناع انزاع عن وجهها. رأى يالو ابتسامتها من خلال الظلال التي صنعها ضوء الشّمع على الحائط. وكانت هذه ابتسامتها الأولى في ليلة الخوف تلك.

ماذا فعل شيرين هنا؟

عندما فتح عينيه بعدما صرخ به المحقّق، رأى نفسه في بكونة. قال لها تعالي، فمشت خلفه. مشياً من غابة الصنوبر التي تقع تحت كنيسة مارنقولا، وتسلفاً التلّة إلى الفيّللا. الفتاة سقطت أرضاً، أو هكذا بدا ليالو، فأنحنى يلمّها، أمسكها من يدها ومشياً، وحين سقطت للمرّة الثانية، انحنى فوقها من جديد من أجل أن يحملها، لكنّها غلّصت من يديه. ووقفت، أمسكت جذع شجرة صنوبر

وجمدت في مكانها، وكان لهاثها مرتفعاً. أعطاها يده فامسكتها، ومشت إلى جانبه، وكان يستمع إلى صوت تنفسها ولهاث خوفها.

وحين وصلا إلى الكوخ، تركها أمام الباب، دخل وأضاء شمعة، حاول ترتيب ثيابه وأغراضه المبعثرة، لكنه اكتشف أن هذه المهمة تحتاج وقتاً، فعاد إليها ليجدها قد أسندت رأسها إلى درفة الباب المفتوح، وهي تصدر أصواتاً تشبه البكاء.

«ما تخافي؟»، قال لها، «تعال، ستنامين هنا، سافرش لك على الأرض، ما تخافي». دخلت مترددة، وقفت في وسط الغرفة، كأنها تبحث عن كرسي يجلس عليه. قفز يالو، انتزع بنطلونه عن الكرسي وراه على طرف السرير، لكنها لم تجلس، بقيت واقفة وحائرة.

«بتشري شي؟» سألها. لكنها بدل أن تجاوب مدت يديها كالمستغيثة. وحين أمسك يالو يديها الممدودتين، رأى الخوف يتحول دوائر متداخلة في عينيها الصغيرتين، تراجع إلى الوراء. قال إنه خاف، سوف يقول إنه شعر بالخوف، لكنه في تلك اللحظة لا يدري، فهو لم يشعر أنه شعر بالخوف قبل أن يكتب تلك الكلمة. قالها فاحس بها، ثم كتبها. وهو اليوم، حين يتذكر العينين الصغيرتين في ظلال ضوء الشمعة، حين يرى كيف بدأ البؤبؤان يصفران ويتحولان دوائر متداخلة، يشعر بالخوف، ويقول إنه خاف من عينيها.

حين تراجع رآها تتقدم نحوه. كانت يداها معلقتين في الهواء، كأنها تستنجد به، أو تطلب مساعدته. اقترب منها، أخذ كفيها وأغلق بهما عينيها فهدأت. أمسك يديها، فاحس ارتجافاً تسري فيهما، كأن خطوط الخوف التي كانت تنبض في داخلهما صارت كالشرايين التي تنقل توتراً يسري في الجسد كله. وضع كفيها على عينيها، ورأى الظلام، وشعر كيف بدأ جسدها يسكن ويهدأ، وطلعت رائحة البخور.

«شو هالريحة الحلوة؟» قال يالو. متراجماً إلى الوراء. جلس على الكرسي، وغطى وجهه بيديه كأنه شعر بالنعب، وبقي جالساً دون حراك. وكانت الشمعة تترجح بضوئها الذي يرتجف بهواء الصنوبر الطالع من الغابة. وكانت الفتاة التي لا اسم لها تقف إلى جانبه وتستعيد الهواء الذي سرقه الخوف منها، حين رأت الشبح الأسود يقترب من السيارة المتوقفة على زاوية حرج الصنوبر، تحت الكنيسة الأرثوذكسية.

لماذا تلبس تنورتها القصيرة، وتظهر فخذيها؟ تجلس الفتاة أمام المحقق، بتنورتها الحمراء القصيرة، وتضع رجلاً على رجل، وتحكي كأنها تبتلع هواء غرفة التحقيق كله.

قال لها يالو أن لا تلبس تنانير قصيرة. «شو هيدا، ولو!» لكنها لم تجاوب. نظرت إلى ركبتيها حيث كان ينظر، وارتسمت سحابة ابتسامة على شفتيها، وهزت رأسها. خرجا معاً في الصباح، أوقف لها سيارة تاكسي إلى بيروت، وعاد إلى كوخه.

لكنها تجلس الآن، وتلبس تلك التنورة نفسها، أو تنورة تشبهها، وتضع رجلاً على رجل، وتحكي

دون أن تتلعثم أو تتأتى مثلما فعلت هناك.

كانا في السيارة كظليين. لم يزل يالو الرابض على قمة تلته منهما سوى الشعر الرمادي الذي يغطي رأس الرجل. أطلق يالو ضوء بطاريته على السيارة كمن يُطلق الرصاص. كان يشعر، عندما يتسلل بين أشجار الصنوبر، حاملاً بندقيته الكلاشينكوف الروسية، والبطارية، أنه ذاهب إلى الصيد. كانت السيارات أفخاخاً لطرائده. وكان مثل صياد العصافير، يعرف المواسم، ويتمتع بها. وهذا ما حاول شرحه للمحقق. قال إن المسألة بالنسبة إلى صياد مثل، لم تكن السرقة أو النساء، بل المتعة. متعة صيد الحب المسروق داخل سيارات مقفلة التوافذ، ومتعة اللحظة الأولى، لحظة سقوط الضوء على الوجهين، أو على يد تمتد إلى الفخذين، أو على رأس ينحني للتهدين الخارجين من ثنايا الثوب. الضوء الذي يطلقه يالو، يصيب الهدف مباشرة. لم يكن يالو يتلاعب بالضوء، كان يضرب في المكان المناسب، منذ اللحظة الأولى. وحين كان الضوء لا يصيب هدفه، تكون المغامرة قد فشلت، فيعود أدراجه، أو يكمن في انتظار أن تمضي السيارة، فينسحب بهدوء مجرداً فشله خلفه.

الضربة الأولى أو لا شيء. هذه كانت عقيدته في الصيد. وأجمل شيء بالنسبة إليه كان الشعر الرمادي الذي يشتعل بالضوء. أجمل اللحظات كانت رؤوس الرجال المغطاة بالشعر الأبيض وهي تنحني فوق نهد أو فخذ. كان ضوء البطارية يخترق الشعر الأشيب ويشعله بالضوء ويجمده في مكانه. الضوء يتغلغل في الأبيض المنحني ويرسم حوله دائرة كاملة. يرتفع الضوء عن الشعر الرمادي، ويذهب إلى الجهة الثانية، ويرسم العيون، فتنبثق عينا المرأة المفتوحتان على مزيج الخوف والشهوة. ويقترب الضوء. ينزل الشبح، بعد أن يفتح ضوء البطارية ويتركه ينتشر على السيارة. في لحظات الصيد الأولى، كان يالو يركز الضوء ويجعله حاداً ورفيعاً وأشبه بخيوط. أما بعد أن تجمد العيون فكان يفتح الضوء ويبعثره ويهبط. يقترب من النافذة المقفلة ويقرعها ببوز البندقية، فيفتح الشباك على الهلع. يقترب رأس الشبح من نافذة الرجل، لكنه لا يسمح لعيني المرأة بأن تغيبا عن عينيهِ الصقرتين المفتحتين على أقصى الظلام. يرى في العتمة، ويبعثر ضوء بطاريته، فتعلو الظلال. يقترب داخل الظلال، ويقرع النافذة ببوز بارودته، ويامر بفتحها. ينظر في عيني المرأة، ويتأمل اتساع العيون على الخوف واختفاء البؤبؤين. ثم ينسحب بهدوء حاملاً غلته: ساعة يد، خاتم، سلسلة ذهبية، إسورة، وقليل من الدولارات، ولا شيء آخر. بلى، مرة طلب من رجل خلع ربطة عنقه، لأن شعره بالخوف قد يخنق الرجل بتلك الربطة التي تدلت فوق الحزام المفتوح، وكأنها جبل مشقة. ومرة طلب من امرأة أن تعطيه شالها الأصفر، هكذا دون سبب. لكنه لم يكن يريد أكثر، الأكثر كان يأتيه دون عناء أو تعب. لم يكن يالو يسعى إلى الأكثر، لكنه كان يأخذه حين يأتي، لأنه تعلم من عذابه في تلك المدينة التي إسمها باريس، أن لا يرفض النعمة.

أما مع شيرين، فقد كانت الأمور مختلفة.

لماذا تقول إنه اغتصبها في الغابة؟

«أنا لم»، قال يالو، لكنه سمع صراخ المحقق:

«أنت اعترفت يا كلب، وهلق بتقول لا، بتعرف شو بصير بالكذابين».

لكن يالو لم يكن يكذب . صحيح أنه وافق على أن ما قام به يمكن أن يُستَـغْتَصَباً، لكنه...
لكن المسألة لم تكن تلك الليلة . شيرين لم تقدم شكوى ضده من أجل تلك الليلة، بل من أجل
الأيام التي تلت .

معها، هناك، كانت الأمور مختلفة . ويالو لم يكن يعرف الكلمات المناسبة كي يقول لها إن رائحة
البخور التي ارتفعت من زنديها، في تلك الليلة، انتشرت فوقه مثل غمامة بيضاء، ثم انحدرت
لتستقر في عموده الفقريّ .

حين قال لها إنه يحبها من عموده الفقري، بعد ثلاثة أشهر على حادثة الحرج، غرقت في الضحك
حتى سقط الدمع من عينيها، وصارت تتمخط دون توقف . اعتقد في البداية أنها تبكي، فأنحنى
فوق الطاولة المليئة بالمازات في مطعم «البير» في الأشرفيّة، لكنه حين دنا منها اكتشف أنها تضحك .
«عم بضحكك عليك»، قالت، «أنت مجدوب، طول بلا غلّة، شو هالحكي الترسو» .

وصارت تتكلّم بالإنكليزية لتقول له : «فينيش، يومست اندرستاند، أفرشينك إذ فينيش» .
قال إنه لا يفهم الإنكليزية، فقالت بالفرنسيّة : «سي فيني مسيو يالو» .

«شو هو الفيني؟» سال .

«هالقصة» . قالت .

«يعني بذك تفنشي» . قال .

«دخيلك يا مسيو يالو، أنا ما بقدر ضلّ هيك، دخيلك حلّ عتي وخلّصني، خلّينا نتفاهم، قول
شو بذك وأنا بأمرّك» .

فتحت حقيبتها وأخرجت كمشة دولارات .

لماذا قالت للمحقق إنه صفعها لأنها رفضت أن تاكل؟

لا، لم يصفعها لأنها رفضت أن تاكل العصافير، مثلما ادعت أمام المحقق .

«حدن بياكل موسيقى!» قالت، حين رأت صحن العصافير المقلّية التي تسبح في مرق مصنوع من
الحامض والقوم .

«أنا ما باكل عصافير، هيدا حرام» .

أعدّ يالو لقمة مؤلّفة من عصفور صغير . لفّ العصفور بالخبز، غمس الخبز بالمرق، وأدنى اللقمة من
فمها .

«نوء، نوء، الله يخلّيك» .

لكنّ اليد التي تحمل العصفور المغطى بالخبز ظلّت ممدودة، ثم بدأت تقترب من الفم وتحوم حوله،
قبل أن تغطّ على الشفتين المقلّتين . فتحت الفتاة فمها، وبدأت تمضغ، فيما عضلات وجهها تتقلّص
بشدّة .

ابتلعت العصفور وتوقفت عن الأكل والكلام .

تابع يالو شرب العرق والنظر إلى وجهها . كان وجهها الصغير كأنه قمر أبيض معلق فوق عنقها
الطويل . أراد أن يخبرها عن القمر . أراد أن يروي لها كيف اكتشف القمر والنجوم ودرب التبانة الذي

يشبه مسحة من الحليب في السماء، هناك في بلونة، في أسفل الفيللا التي قاده إليها القدر من باريس. لكنّ خاف من أن تضحك عليه.

«هيتك ما يتحكى بالعربي، وما يتحتي عبد الحليم حافظ».

قال لها ذلك أو شيئاً من هذا القبيل، لكنّها لم تجاب. بقي القمر الصغير الأبيض جامداً فوق العنق الطويل، ثمّ انهمرت الدموع من عينيها. أمسكت محرمة ورقية، ومسحت دموعها وتمحّطت. لكن الدموع لم تتوقف. فبدأ يروي لها الحكايات عن «العندليب الأسمر» وعن سعاد حسني وشادية، وعن أغنية «جبار» التي يحيتها كثيراً.

قال لها إنّ صار يحبّ شعر نزار قباني من أجل عبد الحليم حافظ، وأنّ «رسالة من تحت الماء»، حين يفرق الرّجل تحت ماء الغرام، هي أجمل قصيدة سمعها في حياته. وأنّه لم يقتنع بأنّ عبد الحليم لم يكن هو من يكتب كلمات أغنياته إلّا حين قرأ ذلك في الجريدة.

«مش ممكن يا شيرين، الكلام بدوب بتمّه مثل السكر، كاتو بيخلكي الكلام يصير خيطان مغزولة غزل، مش ممكن ما يكون هو يللي ألف قصيدة، وبعدين اقتنعت، ورحت واشترت كتاب اسمه «الرّسم بالكلمات»، بس ما فهمت ولا كلمة، الشعر ما يبيزبط إلّا كُن بغتّي عبد الحليم، إنت ما يتحتي عبد الحليم؟»

كان القمر ساكتاً، والتقلّصات العضليّة تجتاحه، ورأى العينين الصغيرتين المعلقتين فوق تلك الصفحة المستديرة البيضاء.

يالو لم يلاحظ أنّ عينيها صغيرتان قبل أن يأتيا إلى مطعم «البرير». هناك في بلونة رأى، لكنّه لم ير، لأنّ الراحة اجتاحته وجعلته عاجزاً عن التّظر.

«بتندكزي كيف، ما بعرف إنت شو حسيتي، بس هونيك، أنا حسيت حالي عم يفرق، كانت ريحة البخور، وكنت مش قادر شوف شي، اطلعني فتي منيح حتى شوف لون عيونك».

شيرين اختارت هذا المطعم، ذهباً في سيارتها «الغولف البيضاء»، جلس إلى جانبها ولم يجد ما يقوله. قالت له على التلفون أن ينتظرها في ساحة سامين، أمام نصب بشير الجميل، في الواحدة بعد الظّهر. وقف هناك وانتظر، وكان المطر، لكن يالو لم يترحّض من مكانه، احتسى من حبال المطر بأجزاء من النّصب، لم يذهب إلى مقهى «تشايس» المجاور. خاف أن لا تجده، خاف أن لا تعرفه، وخاف أن لا يعرف سيارتها. قالت إنّها ستأتي في سيارّة بيضاء، فوقف تحت المطر منتظراً السيارّة البيضاء التي تجلس في داخلها، وحين أطلّت السيارّة لم يرها. بحلق في كلّ السّيارات، لكنّه لم ير، توقفت السيارّة إلى جانبه، فتحت الباب وأشارت إليه، رآها فسقط على المقعد الجلدي داخل السّيارّة، وامتلأت الأرضيّة ببقع الماء المتساقط من معطفه الأسود الطويل.

«بعدك لابس هالكيتوت؟» سألت.

لم يجد ما يقوله. فلقد لبس هذا المعطف من أجلها، من أجل أن يذكرها بتلك الليلة. لكنّه كان يكذب حتّى دون أن يحكي. فهذا معطفه الذي لا يطبق فراقه. لبسه في بيروت، ولبسه في ثكنة الحرب قرب العدليّة، ولبسه في باريس، ولبسه في بلونة، ولا يطبق خلعه، حتّى أنه كان يكره

الصيف من أجله . لكن حتى في الصيف، كان هذا المعطف لا يفارقه في رحلات الصيد إلى الحرج . لكنه لم يجد ما يقوله . خطرت له فكرة العمود الفقري، وأراد أن يخبرها عن الحب الذي يفكك الظهر، لكنه لم يقل شيئاً . انتظر صامتاً حتى وصلاً إلى مطعم «البيير» . أوقفت السيارة ونزلاً . دخلت أمامه، وجدت زاوية منزلة حيث جلسا . وقبل أن يفتح فمه من أجل أن يقول لها إنه مشتاق، مثلما خطط أن يفعل بعد موافقتها على الخروج معه إلى المطعم، جاء النادل فسألته ماذا يشرب ؟ «عرق»، قال يالو .

«عرق»، قالت شيرين مترددة، «ليش لا» .

وبدأ يالو يطلب المازات، وكانت شيرين وكأثها لا تبالي بأصناف الطعام، أو لا تسمع . وبالو كان متأكداً من أن موافقتها على تناول الغداء معه سوف تقودها في النهاية إلى بيته في بلونة، أو إلى بيتها في الحازمية .

عندما تحتم في الحادية عشرة قبل الظهر، ودلق شعره بالشمبوان الأخضر، ووقف تحت الدوش الساخن وأغمض عينيه، رأى شيرين . انهمر الماء فوقه وانهمر حبه . أحس بأن كل شيء يتساقط عن كتفيه، كل عمره تساقط تحت الماء الساخن، وأحس نشوة غريبة . مارس العادة السرية دون أن يدري، وتساقط كل شيء وجاء إليها . ترك الرغبة الجنسية في البيت، وجاء هكذا عارياً دون رغبة، وقف تحت الدوش وأنهى المسألة، ترك رغبته في بيته وجاء إليها بالحب . الحب وحده قال في نفسه، الحب من أجل الحب، مثل عيد الحليم . حب لا يدري كيف يقوله، لكنه سيقوله . فهو منذ لقائه الأول بشيرين لم يتوقف عن سماع أغاني عبد الحليم، صحيح أنه تابع حفلات صيده، لكنه كان يقوم بها من دون رغبة حقيقية . أما مدام رنده، فقد توفقت عن مضاجعتها، نام معها ثلاث مرات فقط خلال ستة أشهر، وفي كل مرة كانت تضع فيلماً جنسياً على جهاز الفيديو، فلا ينام معها إلا عبر الفيلم . قالت شيرين إنها ستمر على ساحة ساسين وتأخذه بسيارتها . فركن سيارة المدام في زاوية «مطعم لالا» للفراريج المشوطة، ومشى في اتجاه ساحة ساسين .

كان يالو يعتقد أن شيرين لا تملك سيارة . فحين اصطادها مع ذلك الرجل الأشيب، الذي انحنى شعره الرمادي فوق رقبته، اعتقد أنها لا تملك سيارة . الأشيب غادر بسيارته، وتركها وحيدة مرتجفة في الغابة، وبالو أخذها إلى كوخه لأنه لم يكن يملك حلاً آخر . لماذا قالت للمحقق إنه أمرها بالخروج، وطلب من الرجل أن يغادر ؟ «إنها تكذب يا سيدنا» .

عندما قال إنها تكذب، فرق الكف على خذه الأيمن، وشعر بدوائر صغيرة بيضاء تخرج من عينيه، وغم كل شيء .

صحيح ماذا جرى ؟

سوف يقضي يالو أياماً طويلة في زنزانته، محاولاً إعادة تركيب الحادثة كما حصلت بالضبط، لكنه سوف يفشل .

عندما ضرب الضوء على الضحيتين، ثم مشى مهرولاً باتجاههما، لم يسمع شيئاً . كان وقع قدميه

وصوت ارتطام جزمته البلاستيكية بالأرض يملأ أذنيه. كذلك كان يحصل معه دائماً. يعلو طنين قدميه، فيما يتقدم من صيده، فلا يسمع شيئاً.

أطلق عليهما ضوء بطاريتته، ثم تقدم، وعندما وصل إلى السيارة، رأى الرجل الأشيب يرفع رأسه مدعوراً، قبل أن يخرج من السيارة ويقف أمام يالو. نظر يالو إلى الفتاة، وأشار ببوز بندقيته. إشارته لم تكن أمراً بالخروج من السيارة، لكن الفتاة فتحت الباب وخرجت، فاستدار يالو ومشى نحوها، وفي تلك اللحظة قفز الأشيب إلى السيارة، وأقفل بها بسرعة إلى الوراء، ثم استدارت السيارة ومضت فوق عجالات تفر بالتراب المتطاير حولها. رفع يالو بندقيته في اتجاه السيارة، سحب الأقسام استعداداً لإطلاق النار، أو هكذا أوحى، فسمع بكاء الفتاة. التفت فرأى الفتاة جاثية على الأرض، وتتنهد بالبكاء. أحنى بندقيته ووقف إلى جانبيها وسقط الصمت بينهما.

قاد يالو الفتاة إلى بيته بعد أن طلب منها خلع سكريبتها ذات الكعب العالي. أمسكها من يدها وأوقفها، ثم مشى بها، وعندما اكتشف أنها تتعثر بسبب الكعب العالي، نظر إلى سكريبتها، ففهمت الفتاة، وخلعتها دون أن يطلب منها ذلك. حملت السكريبتين بيدها اليمنى ومشت إلى جانبه. لكنّها تعثرت مرّة جديدة وكادت تسقط على الأرض. انحنت كائنها تسقط، فانحنى يالو فوقها، لكنّها استعادت توازنها ووقفت، فأمسكها من يدها اليسرى، وقادها إلى حيث التمعت رائحة البخور من زنديها الأبيضين الجميلين.

لماذا كذبت على المحقق، وقالت إنها كانت مع خطيبها؟ لا يذكر يالو أنه قال لها إن زنديها مثل الرزّ بحليب، لكن هناك في المطعم، وبعد أن صفعها، ثم انتهى من أكل الطعام، طلب يالو رزّاً بحليب. فابتسمت شيرين، لأنها تذكرت أنه قال لها إن زنديها أطيب من الرزّ بحليب.

لا، لم يصفعها من أجل العصافير، كما ادعت أمام المحقق، بل لأنها عرضت عليه مالاً، وهو يحتقر المال. أكل دزينة عصافير مقلية، وشرب نصف قنينة عرق بلدي، قبل أن يصفعها لأنها أهانت كرامته.

لا، ليس صحيحاً ما قالته. فهو لم يأمرها بالركوع هي وخطيبها. هي ركعت بعد أن غادر الرجل الأشيب. كما أنها لم تكن مع خطيبها. فهذا الشاب الذي جلس في غرفة التحقيق لم يكن معها هناك في الغابة.

قالت للمحقق إنه أمرها بالركوع وصوب نحوها بندقيته، وكان يريد قتل خطيبها إميل شاهين، لكنّها توصلت إليه أن يتركه، فتركه.

«أنت إميل؟» سأل المحقق.

«نعم، نعم، إميل شاهين»، أجاب الشاب.

«هل عندك ما تضيفه؟»

«شيرين قالت كل شيء»، أجاب إميل.

قالت إنه أمر إميل بأن يتلو صلاته الأخيرة قبل أن يقتله أمام عشيقته، «ساعتها صرت أترجّاه وابكي، بسّ ضلّو متيسّ، والبارودة مصوبة على رأس الزلّة، فصرخت، ما يعرف منين إجنّتي القوة، فزّ

إميل على السيارة وزمط والحمد لله، خطيبي هرب، وأنا وقعت بين أيديني هالتصاب .

« شو جوابك يا دانيال؟ » سأل المحقق.

شعر يالو بالتأناة والعجز عن الكلام. عادت البحصه إلى فمه، أمه كانت تضع له بحصة صغيرة تحت لسانه من أجل أن يحكي دون أن يتأتى. ثم نسي التأناة حين رأى الدم، هكذا كان سيكتب لو استطاع النظر إلى حياته في مرآة الأيام، لكنه يقف هنا، يشعر ببحصه أمه تحت لسانه، ولا يجد كلمات يقولها.

« لماذا لم يبلغ خطيبك فوراً عن الحادثة؟ » كان سيقول.

« لماذا كان أشيب وفي الخمسين، وصار اليوم شاباً؟ » كان سيقول.

« لماذا تركك وهرب؟ » كان سيقول.

لكنه لم يقل. والمحقق لم يلح عليه من أجل أن يجاب. اعتبر صمته جواباً واعتراضاً.

« هيدا يلّي اغتصبك، وبعدو لاحقك، وعم يبتزك، وياخذ منك مصاري؟ » سأل المحقق.

أحسّت شيرين رأسها بالموافقة.

نظر إميل إلى ساعته وسأل المحقق إذا كانا يستطيعان المغادرة الآن.

« طبعاً طبعاً، » قال المحقق، ورافقهما إلى باب المخفر.

أنا في مطعم « البير »، فلا.

صفعها فخرست. ثم حين طلب رزاً بحليب ابتسمت. فقال لها إنه يحتيها.

« أنا مخطوبة يا يالو، » قالت.

« أنا بحبك، » قال.

« دخيلك، » قالت.

جاء النادل بفاتورة الحساب، فصرفه يالو وطلب كأس عرق من جديد. شرب شقة من كأس العرق،

نظر في عيني الفتاة، قبل أن يغمض عينيه طويلاً.

« دخيلك ما تنام، » قالت.

« اسكتي، » جابها، « اتركني عم يحكي مع الله. »

وبدأت الفتاة تحكي، ويالو يستمع إليها بعينه المقمضتين.

« أنا بحترم مشاعرك، بس متل منك شايف، أنا مخطوبة وما بقدر، » قالت.

« هيدا الحرا يللي تركك بالحرش وهرب؟ » سأل.

« لا، لا، هيدا تركته، خطيبي واحد ثاني. »

وروت الفتاة، واستمع يالو.

« متل الأفلام المصرية » قال، « كآتي عم يحضر فيلم للأستاذ وحيد. »

قالت إنها سوف تستمع إلى الأغاني العربية من أجله، وقالت إنها تقدره، وقالت إنها تعتذر،

وقالت إنه كان محقاً في صفعها لأنها أساءت إلى مشاعره عندما عرضت عليه المال.

«خلص هالحكي»، صرخ يالو.

وقف ومثل مشهد فريد شوقي عندما صفع هند رستم في فيلم «فتاة النيل»، وكيف ركعت الممثلة وقالت: «بحبك يا وحش».

«هيك بدتي ياكى تكونى»، قال: «لازم تحبى رجال حقيقي، مش هالخرافات، واحد، ختیار قد بيك، والتانى بخاف من أتم».

«معك حق»، قالت شيرين، «بس شو بقدر أعمل، بحبو، كان طالب معي بالجامعة الاميركية ونمنا سوا، أنا كنت آخذ حبوب منع الحمل، بس يومها نسيت، ما بعرف ليش، ولكن خبرتو إني حبلى ولازم ننزّج، هرب، وقال إني بخاف من أتم، وبعدين دبرت حالي، عملت «ديريسيون»، وأخذتني واحدة صاحبتي عند الدكتور سعيد يللي عمللي «الكورتاج»، وحبني، قال إني حبني قد ما بكي. وصلت لعندو على العيادة، وصرت أبكي، ما قدرت إحكى، قعدت على الكرسي، وخطيت راسي بين إيدي وصرت أشق والدموع تخرج من عيوني، والدكتور ما قال شي، تركني أبكي وقعد يتفرّج عليتي. هو بعدين قللي إني قعد يتفرّج، قللي إني انغم فتي من أجل الدموع، هيك قالها بالعربي الفصيح، قال من أجل الدموع وعبطني. بكي ما بعرف قلتيش، بعدين قللي بلله قومي، قومي على الغرفة الجوانية. قمت على الغرفة الثانية وسمعتو عم يقللي، اشلعي، شلحت التتورة وبقيت واقفة. قللي لا، وأشر بإيديه على كل شيء. وشلحت كل شيء، وصار يتطلع بصدري، حسيت مدري كيف، نظراتو كانت عم تنغرس بصدري كأنها دبائيس، وسمعتو قال: حلو كثير. بس ما رديت، كنت عم برجف من الخوف، قتلللو بردانة يا حكيم، قللي تلقحي، تلقحت على تخت غريب، نصف تخت، نمت على ظهري وتدنللو إجرّتي لتحت، قرّبت الممرضة متي ومعها إبرة، وهو صار يتطلع تحت، وعيونو مدري كيف كانوا، خفت يكون في مشكلة، حاولت إحكى، بس لساني صار ثقيل بنّتي، مثل شي قطعة كانشوك، وبعدين ما بتذكر. لا، قبل ما غيب عن الوعي، قتلللو بردانة، الله يخليك عطيني غطاء، كنت خايفة ومستحيّة، وعيونو كانوا كالتن شايفين أشياء، وبعدين كن فتحت عيوني، كان كل شيء خلس. سمعت الممرضة عم تقول الحمد لله على السلامة، البسي وفوتي عند الحكيم».

روت شيرين، انطلق لسانها دفعة واحدة، كانت تروي وتبكي وتجمّخ، ويالو يعطيها أوراق الكينيكس ويشتمل، كل شيء فيه اشتعل. نصف السرير أشعله، وإشارة الطبيب بيديه لها بان تخلع ثيابها أشعله، ومشهد الممرضة وهي تشكّها إبرة البنج أشعله.

قالت إناها خلعت كل ثيابها، ورسمت ما يشبه التواتر حول نهديها الصغيرين، فشتم رائحة النهدين، وشتم العربي، لكنه كان كالمشلول. هي تحكي وهو يستمع ويشعر بعينيّه ثقيلتين كأنهما في الترم. روت عن النزيف الذي أصابها بعد الإجهاض بيومين وكيف أخذها الدكتور سعيد الحلبي إلى عيادته الخاصة، حيث أقامت ثلاثة أيام حتى شفيت، وكيف أنّها أحبته في اليوم الثالث.

«تركتو ينام معي من دون ما أشعر برغبة حقيقية. لا، ما نام معي مزبوط». قالت إله في اليوم الثالث، والساعة تشير إلى السادسة مساءً، وهي وحيدة في الغرفة، تغالب النعاس، وتشعر بالشوق

إلى إشعال سيجارة، وأتته قادماً. كان غيش المساء يلون كل شيء بالزُمادي الذي ينوص فيه الضوء، حين دخل الغرفة برأسه الذي يلتصق بالشيب، جلس إلى جانبها على السرير، وقال، «خلص، الحمد لله على سلامتك، هَلَق صار فيكي تروحي على البيت». أزعجت الغطاء عنها من أجل أن تنهض، فأمسك بيدها.

«لكن مسك إيدي حسيّت إني يحترق».

قالت إنها أحبته من يده. كانت أصابعه الطويلة مثل أصابع عازف البيانو مشبوكة بأصابعها، حين شعرت بالحبة.

«وضع يده اليمنى على يدي، وترك يده الثانية تتغلغل في شعره الأبيض، فاحببته». قالت إنها أحبته، وتمت أن يضمّتها إلى صدره.

«قلتلو ما بدني روح، تعوّدت عليك يا دكتور».

قالت شيرين عن المساء، كان الليل يزحف فوقهما، وأنها لا تعرف ماذا جرى بعد ذلك.

«وما يعرف شو صار، ما بتذكر. بتعرف أنا ما بتذكر هالاشياء، مش بس مع الدكتور سعيد، مع الكلّ يعني، معك ما بتذكر، ومع إميل ما بتذكر. مبلى، بتذكر الغرفة والدكتور حلدي، وإني نمت معو، بس ما بتذكر التفاصيل، وما يعرف شو صار، ليش قولك بصير معي هيك؟»

«شو بعرفني»، قال يالو.

«غريب، والله ما بتذكر شي»، قالت.

«يعني هَلَق ما بتذكر كي كيف نمتي معي؟» سأل يالو.

...

«ما بتذكر كي كيف تاني مرّة، صرت تقولي إنك عم تشمي ريحة الصنوبر كاتو الصنوبر دخل على الغرفة».

«أنا قلت هيك؟»

«طبعاً».

«مش معقول».

«أنت تحكي عن ريحة الصنوبر، وأنا حنّ إلو سلسلة ظهري عم تنفكّك».

«أنا ما قلت شي»، قالت شيرين، «مش ممكن، أنا معك كنت رح موت من الخوف، بعدين الله يخليك خَلينا ننسي».

لماذا نسيت كل شيء؟

نسيت كيف أخبرته في مطعم «البير» عن الدكتور سعيد، وعن خطيبها الجديد - القديم إميل. جلست كالغريبة، وخرج من عينها الصغيرتين شيء يشبه وحشة الشّباب في ذلك اليوم الذي قرّر يالو أن ينساه، ونسياه. حين أخذوا الرجال الثلاثة إلى المقبرة، وصلبهم على الأرض تحت شجر السرو في مقبرة مار متر. صلّبهم قبل أن يطلقوا عليهم التّار، ثمّ صاروا يشتمون ويصمقون، والرّعب يسكن في عيونهم. يالو تقيّاً يومها ثمّ بكى، ثمّ ذهب إلى البيت، ثمّ... لا، لا يريد أن يتذكر الآن،

فاغمض عينيه.

قالت إنها قبلت الطبيب، رفعت عنقها قليلاً من أجل أن تلتقي شفتاها بشفتيه، وأنها أحبتّه.

«تركته ينام معي من دون رغبة، بسّ هو ما نام...» قالت.

قال لها الطبيب إن الممارسة الجنسية الكاملة، حرام الآن.

«ونام مع صدري»، قالت وهي تبكي وتتمحط.

«كيف يعني؟» سأل يالو بصوت منتهج.

«يعني هيك»، قالت، ورسمت بإصبعها خطاً بين نهديها.

«وإنا ما حسّيت شي، مبلى، حسيت بالحرارة».

قالت إنها أقامت مع الطبيب علاقة طويلة، وأنه كان غريب الأطوار، وأنه كان ينام معها دائماً.

هيك.

«كيف يعني هيك؟» سأل يالو.

«يعني هون»، ورسمت خطاً وهميّاً بين نهديها.

«كلّ الوقت هيك؟»

«تقريباً»، قالت، «قال إّو بحبّ بزازي».

«ما تقولي هالكلمة»، قال يالو. «مش حلو النسوان تقول كلمات هيك».

«طيب شو بدتك ياني قول، عم قول الحقيقة».

«قولي سهرو».

«شو يعني سهرو»، قالت.

«نسيتي! انا علّمتك هالكلمة لكن كنت عندي بالبيت».

«قلّلتك إّي ما بتذكّر شي».

«وقتها اسألتيني شو يعني وشرحت لك».

«طيب، اشرح لي هلق».

«هلق لا»، قال يالو، «بسّ ما تستعملي هيديك الكلمة».

قالت إن الطبيب لم ينام معها ولا مرة. كان يكتفي بالفزل وبهيدول. «كان يقلّلي إّو بخاف ينام

معي مزبوط لانا بالعبادة، قلّلتو طيب منروح عالأتيل، قال، كلّ الناس بتعرفو وهو رجال متزوّج،

وصرنا نقضيها بين العبادة والسيارة، وهونيك ببلوّة وقت يلّلي اغتصبتني...».

«أنا اغتصبتك؟ شو هالحكي!».

«يعني وقت يلّلي اخذتني لعندك ونمت معي، وقتها كنّا بالسيارة، قلّلي وطّي راسك».

«يمكن شافني».

«لا، ما شافك، كان بدّو ياني...».

«بدّو ياكّي شو؟»

«بدّو ياني وطّي راسي، وساعتها شرفت حضرتك، ومتنا رعية، وما بعرف كيف علّيت راسي،

وكيف هو ضيظب حالو.

«أنا أهبل»، صرخ يالو، «أهبل وحمار».

«وطي صوتك»، قالت شيرين، «أرجوك، المطعم مليان ناس، عمول معروف ما تعللي صوتك». فقال يالو بصوت منخفض إنه أهبل وحمار.

اين رائحة البخور؟

لماذا لم يشم يالو رائحة البخور، حين رآها جالسة في غرفة التحقيق؟

في مطعم «البير»، شم الرائحة، كان بخورها أقوى من العرق والعصافير المقلية وكل شيء. أنا هنا، في غرفة التحقيق البيضاء، فلم يشم شيئاً. بلى كان في أنفه ما يشبه رائحة الكاوتشوك. وعندما سيجره المحقق على كتابة قصة حياته، فإنه سوف يكتب عن رائحة الحبس، سوف يقول إن رائحة السجن تشبه الكاوتشوك المبلل بالماء. رائحة نפט ومازوت ومطاط يشتعل بالدخان.

عندما رآها أمام المحقق، سقط على الكرسي، وأغمض عينيه بحثاً عن رائحة البخور. رأى إميل الجالس إلى جانبها، ورأى فخذيهما الرفيعين العاريين بالتتورة القصيرة، ورأى استدارة النهدين الصغيرين، وانتظر البخور. لكن البخور لم يطلع، بل ازدادت الرائحة قوة، وأصبحت أشبه برائحة مطاط محروق مغلي بالماء، وشمس تخرق كل شيء وتجعل الرؤية مستحيلة.

وشيرين قالت.

قالت ومدت يدها وأمسكت يد يالو، في المطعم، قبل أن تسحب يدها من يده وتقول «دخيلك».

«دخيلك خلّيني فلّ». أنا ما بدّي منك شي، بعذر، سامحني، وخلّيني فلّ».

«لوين بتك تروحي؟» سأل يالو.

«بدّي روح على بيتي وحياتي»، أجابت.

«فلي، ليش أنا رابطك؟»

«نعم رابطني، دخيلك فكني وخلّيني روح، أنا ممنونتك على كلّ شي، بس لازم تفهم إني

خلص، كلّ شي خالص».

شعر يالو برغبة في صفعها من جديد، لكنه لم يفعل. الصفعة كانت منطقية عندما فتحت جزدانها وأخرجت منه كمشة من الدولارات ودفعتها إلى يالو، تاركة جزدانها مفتوحاً على الطاولة، وطلبت منه أن يحلّ عنها.

«خود كلّ شي»، قالت، «وإذا بدك أكثر أنا مستعذة إدفع، بس حلّ عني».

ساعتها، وقف يالو وصفعها، سمع أصوات أقدام تقترب، فخمّن أن عمّال المطعم سيأتون، وضع يده في جيبه متحسّساً السكين، واستعدّ للمعركة. لكن صوت الأقدام تدرّج بعيداً وغاب. جلس في مكانه، وشرب كاسه كلّهُ دفعة واحدة، وختم الصمت الذي لم يقطعه سوى سعال شيرين وبكائها.

أعطاهما ورقة كلينكس، فأعادت المصاري إلى الجزدان، ثم أعطاهما لقمة كبة نيفة، فأكلتها، وعاد

الكلام إلى الكلام.

روى لها عن الأفلام المصرية التي يحبها، لأنّ المدام جعلته يحبها. كانت تطلب منه النزول إلى بيروت مرة في الأسبوع، من أجل أن يجلب لها الأفلام العربية من محل فيديو في حيّ «السوديكو». وكانت تقضي صباحاتها في التفرّج على هذه الأفلام. وكانت تدعوه في بعض الأحيان إلى مشاهدتها معه. أمّا الأفلام الأخرى، فلم يخبر شيرين عنها، عدا أنّه لم يكن يعلم من أين تجلبها المدام، لكنّها كانت لا تتفرّج عليها إلّا في الليل. النهار للأفلام العربية، والليل لتلك الأفلام التي كانت لا تشاهدها إلّا مع قتيبة ويسكي «بلاك ليبل». ويالو لا يريد أن يتكلّم الآن عن تلك الأفلام، لأنّه منذ شيرين صار يرى الحياة بعينين جديدتين.

لماذا لم تصدقه شيرين؟

لماذا تصرّ على الاعتقاد بأنّه يبتزّها، وأنّ حبّه لها وأغنيات عبدالحليم حافظ لا معنى لها؟ في الطعم، حين روت عن علاقتها بإميل أحسنّ بحاجة إلى صفعها من جديد. قالت إنّها صارت تعتقد أنّ الدكتور سعيد لا يحبّها.

«يعني كيف بدّي قللك، ما بعرف، بس حسيت إئو ما بحبني مزبوط.»

قالت إنّ علاقتها بالطبيب انقطعت بعد تلك الليلة الجميمة. «مثل كآو كلّ أبواب جهنم انفتحت. رحت لعدو على العيادة مثل العادة. يعني الساعة ستّة مساء، على أساس منقضي ساعة زمان قبل ما يرجع على بيتو، قعدنا نتحدّث، قُرب صوبي، متا إيبدو حتّى بفكّ أزوار القميص، وسألني عن إميل. اتا وقتها كنت رجعت إضهر مع إميل، زهقت حياتي من عيشة السرّ والكذب والمواعيد الناقصة، وبعدين ما كان ينام معي إلّا مثل ما قتلّك. رجعت لإميل وصرت إضهر معو، ما بخبرك كيف صار لكنّ قبلت إحكي معو، قال إئو حاسس بعقدة ذنب، وإئو وإنّ، وقال إئو راح يجيب إئو تخطيني. أنا ما خبّرت الدكتور سعيد عن إميل، مدري كيف عرف، مبلى خبّرتو إئو إميل اتصل، بس ما خبّرتو إئي رحت معو على السينما، وآنا نمنا سوا.»

«نمت معو»! سأل يالو.

«شوفها، ما هو رح يصير خطيبي.»

«يعني كنت تنامي مع رجالين بنفس الوقت؟»

لم تجاوب شيرين، خفّضت رأسها وسكتت.

«شو بك سكتت؟»

قالت إنّها لم تعد تفهم عليه، أخذها واغتصبها وصار يلاحقها بالتلفونات، ويفرض عليها أن تلتقي به في المقاهي، وينظرها أمام بيتها وأمام عملها، ويبتزّها، ويهددها، ويأتي الآن ليعطيها دروساً في الأخلاق لأنّها نامت مع رجلين.

«وأنت مع كم واحدة نمت من نسوان الحرش؟»

«لا، أنا مش هيك.»

«إنت شو؟ إنت مين؟ والله ما بعرف شو الله علّقني فيك؟»

«وبعدين؟» سال يالو.

«بعدين شو؟» قالت شیرين.

«خبرتیه عن إميل، وبعدين؟»

«آه، عم تسألني عن الحكيم».

قالت إنها أصيبت بالذهشة عندما رأت ماذا حلّ بالدكتور سعيد. عندما سألها عن إميل، قرّزت شیرين أنّ الوقت قد حان من أجل أن تخبره الحقيقة. وعندما سمع أنّها ذهبت معه، بعد أن حضرا فيلم «سكافريس»، إلى المطعم الإيطالي حيث تعشّيا، ثمّ ذهبت إلى شقته وقضت الليلة معه، لم يغضب ويطردها من العيادة مثلما توقعت، بل صار يأكل أظافر أصابع يديه بنهم ودون توقف، ثمّ اقترب منها، وأمسكها من صدرها.

«لا لا»، قلت له، «لا، ما بقي بلدي هيك».

«بعرف كيف بتك»، أجابها، وبدأ يمزّق ثيابها، ثمّ قادها إلى الكنباية، خلعت كلّ ملابسها وساعدته على خلع ملابسها، وبدأ الجميم.

قالت شیرين إنها لا تعرف ماذا جرى، هل نام معها أم لم ينم. قالت إنه كان منتصباً، وأنها أمسكت به، وأنه دخل، لكنّه، لا تدري، ربّما قذف بسرعة، لكن لم يكن هناك أثر، ربّما ارتخى فجأة فادّعى أنّه انتهى، وبدأ يحاول من جديد. كان حدثها كل الوقت، كأنه ينام معها، لكنّه لم... ثمّ قال إنه لا يستطيع، لأنّها خصته. «أنت امرأة تخصّص الرجال».

نظرت شیرين إلى يالو وسألته «معقول هالحكي».

قال يالو إنه لم يفهم بالضبط ماذا جرى.

«وأنا كمان ما فهمت»، قالت شیرين.

«الله لا يجزئنا»، قال يالو ضاحكاً.

«يعني مزبوط أنا بخصي الرجال؟» سألت شیرين.

«مع غيري ما بعرف، بس معي أنا مستعد برهنلك هلق».

«ليك بشو بالك».

«بشو لازم يكون بالي؟» قال يالو وهو يرتشف من كأس العرق.

قالت شیرين إنه نهض، لبس ثيابه، وتركها وحدها في العيادة ومضى.

«لبست ثيابي بسرعة بلا ما إتحسّم، خفت إلو يكون قفل الباب، وزرني هونيك، كن فتحت الباب انفتح، حملت حالي ورجعت عاليبت وخلص».

«خلص؟»

«لا، بعدين صارت القصّة ببلونة. ترجّاني وطلعت معو، وصار يلّلي صار وخلص».

«وإميل؟» سال يالو.

«لا، لا إميل ما عرف شي عن علاقتي بالدكتور سعيد، بعدين شو هالعلاقة يلّلي ما إلها طعمة».

قالت إنها مع إميل، لا تشعر أيضاً بطعم الأشياء، لكنّها سوف تتزوّجه. تنام معه دون أن تشعر

بالرغبة، لكنّها تشعر نحوه بالحنان، وخصوصاً أنّه يحمل شعوره بالذنب نحوها على كتفيه، ويظلّ منحنياً. كأنّه خائف عليها.

قالت شيرين إنّها سوف تنزّج إميل وتريد من يالو أن يفهم وضعها، ويتوقف عن ملاحقتها بالتلفون، لأنّ موعد الخطبة صار قريباً.

«الخطبة؟ أيّ خطبة؟»

«خطبتي من إميل»، قالت شيرين «نحننا قرّرنا نخطب، الله يخليك خلص».

«هألق ظهرت الحقيقة»، صرخ المحقّق.

لماذا قال المحقّق إنّ الحقيقة ظهرت، هل لأنّها جاءت مع إميل وكذبت، أم هكذا تظهر الحقيقة؟

قال المحقّق إنّ الحقيقة ظهرت، «وما بقي ينفع الكذب».

«نعم يا سيّدي»، قال يالو، وأراد أن يعترف. أحنى رأسه وأغمض عينيه فشعر بالاعتراف، وسمع صوت جدّه الكوهنو، وهو يقول بصوته المبحوح الذي تبتلعه حنجرته: «اعترف». كان يالو يخاف حين يستمع إلى أمّه وهي تقول إنّ أباهما ابتلع صوته، يخاف ويتوقّف عن بلع ريقه، كي لا يبتلع صوته ويصبح مثل جدّه.

«اعترف يا ولد»، يصرخ الكوهنو.

لا يرى يالو سوى لحية بيضاء، تنتشر حولها رائحة غريبة.

«هذه رائحة البحور»، قالت الأم. «جذّك كوهنو يا ابني، بيعملك البحور والمسك قبل ما يُباشِر الصلاة، وأنت كمان، بكرا بس تكبر إنشالله بتصير كوهنو مثل جدّك».

«أنا بكّره كلّ الكوهنوات»، قال دانيال.

لكنّ الجدّة، الخوري أفرام مثلما صار اسمه بعد أن دخل في سلك الكهنوت، نسي كلّ شيء. نسي اسمه الأوّل هابيل، واسمه الثاني الذي أطلقه عليه المّلّا الكرديّ، ونسي عمله كبلّاط في ورشات البناء التي كانت منتشرة في بيروت، ونسي أمّه التي ماتت في قرية بعيدة اسمها عين ورد، ونسي زوجته التي قتلها مرضها الطويل.

الكوهنو أفرام لا يذكر من أمّه سوى شعرها الأسود الطويل. الذي تجمّدت فوقه بقع الدّم، وصارت مثل العيون المفتوحة. أفرام يمضغ صمغ شجر الصنوبر، ويعطر لحيته بالبحور، ويخاف من العيون المفتوحة.

«غمّض عيونك يا ولد واعترف».

«عيون هالصبّي بخوفوني، ليش عيونو كبار هلقد ورموشو طوال، منين جايب هالعيون، نحن بالعيلة ما عتّا عيون كبار هيّك».

لم يكن يالو يعرف كيف يجاوب على أسئلة جدّه الكوهنو، لكنّه كان يغمض عينيه ويعترف أنّه كذب أو سرق تقاحة أو لم يدرس أو أيّ شيء يخطر في باله. حين يستمع الكوهنو إلى الاعترافات يتحوّل من كوهنو يتقبّل سرّ الاعتراف إلى جدّة، وبدل أن يعظ الفتى الذي يعترف أمامه مغمض

العينين، منحنى الرأس، يبدأ في ضربه بقضيب الخيزران .
« ما بلدي إعترف عندك يا جدو » .

« أنا مش جدو، أنا الأبونا أفرام، إذا ما اعترفت ما فيك تتناول بكرا » .
كان يجبره على الاعتراف، ثم يبدأ في ضربه، والفتى يخاف من هذا الصوت المتحشرج، الذي يهتد لأنين قضيب الخيزران فوق قدميه العاريتين .
يالو لا يبيكي، يتطلع ريقه، ويرتجف بالقهر أمام جدته .

كان يستميه الجدة الأسود، وكان ذلك الرجل المربوع القامة، العسليّ العينين، الكبير الأنف، الذي تحتلّ لحيته البيضاء وجهه كله وتنحدر إلى صدره، هو ربّ هذه العائلة الصغيرة المؤلفة من يالو وأمه غابي، ولم يكن له أب . فالأب هاجر من زمان إلى السويد وانقطعت أخباره، ولم يكن هناك أخ أو أخت .

« فقط نحن الثلاثة »، قال يالو للمحقق حين سُئل عن عائلته .
« نحن عائلة مؤلفة من ثلاثة أشخاص فقط: إبو وبرو وروحو قديشو، وأنا هو البرو » .
« شو هالحكي هيدا؟ شو أنا عم بمزح معك؟ صرخ المحقق .

« لا سيدنا، بس جدي الأسود كان هيك يحكي، هو سرياني، بس أنا بعتمد إئو كردي، ما بعرف شو هالخلطة العجيبة، هيك نحن، آب وابن وروح قدس، وأمي هي الرّوح القدس، هيك تعلّمت من أنا وصغير، بس جدي بطلّ يندھلي يا برّو، قال إئي مش برّو صالح، البرّو هو المسيح، وأنا طالع مثل يوضاس، أزرع ومش نافع، منشان هيك صار يندھلي يالو، ولكن يسمع أتي عم بتقلّي يا برّو بمنعها ويصرخ عليها » .

لماذا لم يقل يالو هذه الأشياء للمحقق؟
عندما سأله عن عائلته لم يعرف ماذا يجاوب . اغمض عينيه كأنه لا يسمع .
« اعترف »، صرخ المحقق .

قرّر يالو أن يعترف، جاءه الاعتراف فقال: « نعم، بس مش هيك صار » .
« شو صار؟ هات لنشوف » .

قال يالو إن شيرين لم تكن في السيّارة مع إميل بل مع رجل آخر .
« كذاب، ليش ما قلت هالحكي، وقت يللي كان السيّد إميل قاعد هون » .
وسقط الصّمت .

شعر يالو أنّ الصّمت ينتشر في كلّ أنحائه، صمت شامل يبتلعها ويبتلع صوته وأذنيه . هكذا أحسّ حين وصل إلى الفيلا . قال له الهامي تعال، وجاء به من باريس إلى هناك . وهناك، في قرية بلّونة، سمع صوت الصّمت، وتكلم معه، وصار جزءاً منه . واكتشف أنّ الليل يملك جسداً، وأنّ جسد الليل يسقط فوقه وينظّيه .

ليل مثل معطف أسود، وصمت مثل الصّمت، ونجوم تنتشر فوقه كأنها مفتوحة على الأبد، وأبد يأخذه إلى آخر الخوف .

قال الحامي ميشال سلّوم إنّه أتى به إلى هنا من أجل أن يحرس فيللاً «غردينيا». قال إنّه جلب بندقية كلاشينكوف وصندوق ذخيرة، ودله على الكوخ في أسفل الفيللا، حيث سيقم.

«نعم، نعم»، قال يالو.

«انزل على بيتك، ربّ حالك وبعدين لحقني لفوق حتّى عزّتك على مرتي الست رنده، وعلى بنتي غادة».

«نعم، نعم»، قال يالو.

«تحمّم، المي سخنة، غيّر ثيابك اشتريتك ثياب جداد، وبعدين لحقني».

«نعم، نعم»، قال يالو.

«وما بدّي زعرنة، فاهم، البارودة مش للاستعمال إلّا إذا صار شي لا سمح الله، ما بدّي حدا يشوف البارودة، وما بدّي مرتي تعرف».

«نعم، نعم»، قال يالو.

«مرتي بتخاف من الكلاب، وإلّا كنّا حطينا كلب للحراسة، يعني حتّى يساعذك، بس هي بتخاف، منشاش هيك ما فيك تشكّل على حدن، ائكل على الله، وعلى حالك».

«نعم، نعم»، قال يالو.

نزل يالو إلى الكوخ في أسفل فيللا الأستاذ ميشال سلّوم، وشعر أنّه يمتلك قصرًا. كان البيت صغيرًا وجميلًا، هكذا فكّر يالو حين وجد نفسه وحيداً في بيته الجديد. غرفة كبيرة مساحتها حوالي أربعين متراً مربعاً، مستطيلة، حيطانها مطلية باللون الأبيض، أرضها مغطاة بموكيت أخضر، على اليمين سرير خشبيّ عريض مغطى بحرام صوفيّ أزرق اللون، وعلى اليسار كنباية قديمة لونها زهر، وإلى جانبها طاولة خشبيّة وثلاث كرّاس من الخيزران، ومن السقف تتدلّى لمبة كهربائيّة عارية، وإلى اليسار خزانة حديدية فتحتها يالو فرأى ثلاثة بنطلونات جديدة، ومجموعة من القمصان القديمة النظيفة والمكترّة، وكنزة صوفيّة زيتيّة، وإلى يسار الغرفة مطبخ يحتوي برّاداً صغيراً وبوتوغازاً له ثلاث عيون، وطاولة صغيرة، وخزانة بيضاء فيها صحون وطناجر، وإلى جانبه حمام صغير، فيه مرحاض ودوش ومرآة نصفية، وعلبة بيضاء للأدوية عليها إشارة الصليب الأحمر، وسحّان ماء يعمل على الكهرباء. أشعل يالو السحّان وعاد إلى الغرفة وجلس على الكنباية مسترخياً، فرأى في زاوية السقف اليمنى خيطان عنكبوت، وانتبه إلى أنّ الطلاء قد تقشّر في أعلى الحائط إلى اليسار، لكنّه شعر بأنّه ملك. دخل إلى الحمام وأخذ دوشاً بالماء الذي لم يكن قد سخن بشكل كاف، ثمّ لبس قميصاً أخضر وبنطلوناً رمادياً، واكتشف أنّ البنطلون قصير وأنّ البنطلونات الثلاثة المعلقة في خزانته قصيرة قليلاً، فقرّر أن يلبس بنطلونه القديم من جديد، وأن يشتري في الغد بنطلوناً.

فكّر يالو أنّه سوف يعيش للمرّة الأولى في حياته في بيته هو، وفكّر أنّه يستطيع أن يجلب أمّه إلى هنا، ثمّ صرف النظر عن الموضوع، فالست غبريال قالت إنّها ستعود إلى بيتها القديم، وأنّها تكره ضاحية عين الرمانة التي اضطّرت إلى اللجوء إليها، بعد هجرتها القسريّة من بيتها في حيّ السريان في المصيطبة، مع بداية الحرب.

قالت إن زبائنها ينتظرون عودتها إلى الحي، وأنها سوف ترجع إلى مهنتها الأصلية لأنها أفضل خياطة في بيروت.

قالت إنها لم تعد تطيق هذه الحياة، وأنها اشتقت إلى جيرانها القدماء، وأن الحرب الأهلية انتهت أو يجب أن تنتهي.

قالت إن والدها مات هنا كالغرباء، الأبونا أفرام مات وحيداً وهي لا تريد أن تموت هنا، تريد أن تموت في بيتها.

قالت وقالت، كانت تقف طويلاً أمام المرأة وتحكي. وصار يالو يخاف من أمه. صارت المرأة تثير الرعب في قلبه، فقرّر أن يمضي. غادر البيت منذ عامين ولم يعد إليه. أخذته الأيتام إلى حيث أخذته، وهناك في نفق محطة المترو في باريس، عثر عليه الحامي ميشال سلوم، وأعادته إلى لبنان.

يالو لم يزر أمه منذ عودته إلى لبنان، ولن يستطيع تبرير هذا الأمر للمحقق، إذ لا يوجد أي مبرر مقنع يمنع الإنسان من زيارة أمه.

«أنا شفت أمك»، قال المحقق، «قالت إنها ما بتعرف عتك شي، رحنت لعندها على بيتها بعين الرمانة وسألتها عتك».

«بعدها بعين الرمانة؟» سأل يالو.

«ليش ما بتعرف وين أمك ساكنة؟»

«مبلي مبلي، بس كنت مفتكر أنها رجعت على المصيبة».

«يعني ما زرتها من وقت ما رجعت من فرنسا؟»

«لا».

«ليش؟»

«ما يعرف، ما كان بدتي، ما كان في سبب».

«ليش عملت هيك؟»

«شو عملت؟»

«أنت بتعرف».

كان أبونا أفرام يتطلع الأحرف عندما يقول «أنت بتعرف». والمحقق أيضاً ابتلع الأحرف، كأنه غصن بالكلمات، شرب رشقة من كوب الماء الموضوع أمامه، وسأله لماذا لم يزر أمه.

ويالو يعرف أن أمه، رغم كل شيء، لم تكن مشكلة، لم يزرها لأنه لا يعرف، أو لأنه كان متأكداً من أنها عادت إلى بيتهم القديم، وهو لا يحب البيت القديم، حيث لن يجد أمامه سوى صورة الجدة الاسود، معلقة على الحائط.

لكن يالو لم يعترف مرة لجدّه عن خطايا الحقيقة، فيالو كان مقتنعاً أنه لا وجود سوى لخطيئة واحدة، وأنه كان يرتكبها مرعماً ودون أن يقرّر، إذ يجد نفسه وحده مع الخطيئة، يدخل إلى الحمام، ويمسك بالخطيئة ويرى النجوم.

قال لشيرين إنه يحبها لأنه رأى النجوم. هذا الشعور بالنجوم التي تتفتّح مثل العيون في جسد الليل، لم يشعر به من جديد إلا مع شيرين، هناك في بيته الصغير في أسفل الفيلا، أما مع الأخريات، نساء الحرج أو المدام أو بنات الحرب، فلا.

«أحكك من أجل النجوم»، قال لها في المطعم، لكنها لم تفهم شيئاً. قالت إنها مستعجلة أن تعطيه كل المال الذي يريده دفعة واحدة، ولكن شرط أن يحلّ عنها، وتنتهي الحكاية وترتاح.

قالت وهي تبكي إنها ترجوه، وأنها صارت تخاف منه، وأنها لا تحبّه بل تحبّ رجلاً آخر سوف تتزوّجه، فصفعها. حدثها عن النجوم ففهمت أنّه يريد مالاً.

رقبل أن يغادر المطعم، نظر إلى الفاتورة الموضوعة أمامه على الطاولة، وأراد أن يدفع لكنها سبقته ودفعت.

«أنا عازمك»، قالت.

«ما يبصير هيك، كلّ مرة أنت بتدفعي».

«معلش خلّيني هالمرّة كمان». قالت.

دفعت ومضت دون أن توصله إلى ساحة سامين حيث ركن سيارته. ركبت سيارتها ولم تفتح له الباب، ادارت المحرك ومضت، وبقي يالو واقفاً وحده على رصيف الشارع الضيق. قالت إنها مستعجلة، ويجب أن تعود إلى عملها. لكن هذه وقاحة، هكذا سيقول لها على التلفون في اليوم التالي، وسيسمع بدل جوابها صوت إقفال الخطّ في وجهه. سوف يعيد الاتصال عشرات المرات، ولن يسمع شيئاً. كان يالو متأكدًا من أنّها كانت تقفل الخطّ عندما تسمع صوته على السّاعة يقول آلو. فصار يطلب الرّم، وعندما ترفع السّاعة يصمت ويُحاول أن يقطع تنفّسه. لكنها لم تكن تقول حتّى كلمة آلو. كانت تترك الصّمت معلقاً على سّاعة الهاتف، ثمّ تقفل الخطّ. قضى يالو ثلاثة أيّام في لعبة التلفون الصّامت، ثمّ انفتح الصّوت من جديد، وعادت شيرين إلى التّحادث معه، والقبول بمواعيده، رغم أنّها كانت تحاول دائماً اختلاق الأعذار.

لماذا قالت إنه جاء ليلة عيد ميلادها وزرع الزّعب في قلبها؟

يالو لم يفعل شيئاً، سوف يقول إنه لم يفعل شيئاً، وقف تحت عمود الكهرباء بمعطفه الطويل، ولم يتحرّك من مكانه، ورائه. لم يكن ممكناً أن لا تراه، لأنه أضاع عينيه وسلطهما على نافذة غرفة نومها. يستطيع يالو أن يقسم أنّه لم يفعل شيئاً سوى تسليط بؤبؤه الاسودين الكبيرين على زجاج نافذة غرفتها. وقف جامداً ساعات طويلة دون حراك، ثمّ فتحت شيرين النافذة، وخرج البخار. لا يدري يالو ماذا كانوا يفعلون هناك في الدّاخل، لكنّه رأى دخاناً أبيض يخرج من النافذة، ويتحوّل غيمة، ورأى شيرين، كان رأسها يتدوّر داخل هالة من البخار الأبيض الذي يخرج من النافذة.

«مزبوط يا كلب، مزبوط وقفت تحت شباكها ليلة عيد ميلادها؟» صرخ المحقّق.

لماذا قالت إنه كان يحمل بطّاريتين ويقف تحت المصباح الكهربائي، مرسلًا ضوء بطّارتيه إلى نافذة غرفة النوم؟

لماذا كذبت وقالت إنه كان يحمل بندقيّة كلاشينكوف؟ وآله انقضّ على نافذتها كما فعل في

تلك الآلية في حرج بلونة، حين هجم عليها وعلى خطيبها بالمعطف الأسود الطويل، وجزمته التي تخشخش فوق التراب والحصى، وقبعتة الصوفية البيضاء التي تحجب ملامح وجهه، وضوء بطاريتة الذي يعمي العميون؟

لماذا قالت للمحقق إنه وقف تحت نافذتها حاملاً بندقيّة وبطاريتين؟

البندقية مستحيل، من يجرؤ على حمل بندقيّة في الشّارع وفي بيروت، وبعد أن انتهت الحرب، أمّا البطارية فيالو لم يحمل في حياته سوى بطارية واحدة، وكانت أفضل بطارية في العالم، أعطته إياها المدام حين انقطعت الكهرباء. بطارية رفيعة سوداء، ترسل ضوءاً ثاقباً كخيط يضرب كائنه صاعقة. تلك الآلية لم يستخدم يالو بطاريتته، ولم يقف تحت نافذتها مهدداً، ولم يقرع زجاج النافذة ببوز البندقية.

صحيح أنه ذهب ووقف، وكانت بطاريتته نائمة في كعب جيب معطفه إلى جانب السكين الذي لا يُفارقُه. لكنّه لم يحمل بندقيّته.

كان يقف، وعينه تشتعلان حبّاً.

«إله الحب يا سيدنا»، أراد يالو أن يقول للمحقق.

«الحبّ بذلّ يا سيدنا»، أراد أن يقول.

«الحبّ مثل الصليب يا سيدنا»، أراد يالو.

لكنّ يالو لم يعرف كيف يقول هذه الأشياء أمام المحقّق. لأنّه حين يقول يسمع صوت أمّه غابريال أو غابي في حنجزته. كانت تقف أمام المرأة وتقول إنّ وجهها لم يعد يشبه وجهها. تبكي، ثمّ تفتح حنفية الماء وتغسل وجهها ودموعها. تقف ساعات أمام المرأة، وتقول إنّها تغسل العمر على وجهها. «الماء وحده يغسل العمر يا ابني».

يتركها ويمضي، ويبقى وجهها المغسول بماء العمر مرتسماً في عينيه وصورتها يلاحقه ببخته الخفيفة ولثغة جميع الأحرف التي تجعلها تقول كلمات تشبه الكلمات.

«كيف بتفهم على حكي أمك؟» سألّه صديقه طوني الذي سوف يأخذه إلى باريس.

«كلّ الناس ييفهموا عليها»، أجاب يالو، «الناس بتفهم الحكي من تعابير الوجه، مش من الكلمات».

لم يكن يالو يتفلسف حين قال لطوني عن تعابير الوجه، فهو لم يكن يعرف سوى بضع كلمات سرّانية، لكنّه كان يفهم كلّ شيء من حركة عيني جلدّه المليئتين بالدموع، ويجاوب بالعربية، ولا يقول سوى كلمة «لَوْ».

أراد أن يقول للمحقق حلّ عتيّ، لَوْ مش هيك، لكن شيرين أوجعته. لماذا قالت شيرين هذه الأشياء؟ لماذا نظرت إليه كأنّها تحقد عليه؟

عندما دخل يالو إلى غرفة التحقيق، رفعت شيرين إصبعها وقالت: هيدا هو.

في تلك اللحظة نظر يالو فرأى فخذيهما العارين، ورأى الرّجل جالساً إلى جانبيه، فسقط على الكرسيّ الموضوع في وسط الغرفة كي يجلس عليه المتهم، ويكون محطّ أنظار الجميع، وتحت مراقبة

المحقق الصارمة.

سقط تحت العيون وأغمض عينيه، لم يسمع شيئاً مما قالت شيرين. قالت كل شيء للمحقق قبل أن يجلبوا يالو إلى الغرفة، وحين أتى لم تقل سوى أشياء قليلة. جلست صامتة خلف بياض فخذيها الرقيعين اللذين كشفت عنهما تنورة قصيرة حمراء. اختبأت خلف البياض مثلما اختفت خلف الغيمة البيضاء التي خرجت من نافذتها هناك.

« ذهبت ووقفت تحت النافذة من أجل أن أقول لها إنني أحبها، » قال يالو.
« كان بلدي أعملها مفاجأة بعيد ميلادها، رحت الساعة عشرة بالليل، ووقفت تحت الشباك، وضلّيتني واقف للصباح، قلت هيك لكن بتوعى عبكرة، وبتشوفني جامد مثل عمود الكهرباء بتحمّن بالمفاجأة، وبتفهم قديش بحبها. »

لكن يالو لم يقل، صدمته كلمات المحقق، وكأنها لسعات سوط ينهال على وجهه.
قال المحقق إن يالو حمل بطارتين وبنديّة كلاشينكوف ووقف تحت نافذة شيرين، وصار يضرب الضوء من بطاريّته على النافذة، ثمّ حين فتحت النافذة رائته كيف رفع بنديّته وصوبها نحوها. وعندما صرخت هرب يالو.

لم يقل المحقق كلمة « هرب »، بل قال جملة كاملة: « وعندما صرختُ أطلق ساقيه للريح. »

« شو يعني أطلق ساقيه للريح؟ » سأل يالو.

« يعني هربت يا جبان، » أجاب المحقق.

تخيل يالو نفسه يتسلّق الريح ويهرب، فابتسم.

« ليش عم بتبسم؟ »

« ماشي ماشي، » جاب يالو، ورأى نفسه يتسلّق الريح ورأى الكلمات. هكذا الكلمات يسمعها فيراها. تتجسّد الكلمات أمامه في أشياء ماديّة حقيقية، ويشعر أنّه يصطدم بها بدل أن يسمعها أو يقرأها. كان يخاف من جدّه الأسود، لأنّه يخاف من كلماته. يسمع عبارة « تعا يا برّو »، فيشعر أنّ هناك مقصداً معلقاً فوق رأسه، يغطي شعره بيديه ويقترب من الجذّة، فيما المقصّد يتمايل كأنّه سوف ينقضّ على شعر رأسه. وحين تقول له أنّه اذهب إلى المدرسة، لم يكن يرى مدرسة أمامه، بل فتيات عاريات يتراكمن خلف الزاهيات، ويشعر باللّعب يصعد من فكّه الأسفل إلى شفتيه. وعندما يطلب منه جدّه أن يقلّي بيضاً، كان يرى ساحة مليئة بالكلاب الشاردة. هكذا عاش طوال حياته، يسمع كلمة فيرى شيئاً، لكن هذا لا يعني أنّه لم يكن يفهم ما يقال. كان يذهب إلى المدرسة، ويعرف أنّ « البرّو » يعني الابن، وأنّ طلبات جدّه يجب أن تُنقذ، لأنّ طلبات الكوهنو لا تُرفض.

ذهب الكوهنو إلى موته بطريقة غريبة. في البداية توقف عن أكل اللحم نهائياً، وصار لا يأكل سوى البيض والحليب والخضار، ثمّ توقف عن البيض وغرق في الفاكهة والخضار، قبل أن يصاب بمرض التيه.

غابي قالت إنّ والدها صار تائهاً، ويالو صدّق أمّه، وصار يرى الجذّة الأسود داخل متاعة متقاطعة الخطوط. لم يعد الرّجل يعرف كيف يخرج من غرفة النّوم أو من الحمام، يدخل مكاناً فيعلق في

داخله ولا يخرج إلا إذا أتى البرّ وأخرجه منه. وفي النهاية صار على البرّ أن يبحث عن جده كلّ ليلة في طرقات المدينة، كي يعيده إلى البيت.

عندما قال المحقّق عبارة: «أطلق ساقيه للريح» رأى يالو نفسه يتسلّق الهواء راكضاً، وشعر أنّ كتيّ معطفه صاراً أشبه بجناحي عصفور، وأنّه حين وقف هناك تحت النافذة لم يكن يشبه نفسه، بل صار صقراً له منقار طويل. رفع يالو يديه إلى الأعلى كأنّه سيّطير، عندما سمع صوت المحقّق يصرخ به.

«نزل إيديك يا كلب واعترف، كنت حامل رشاش ولا!».

«لا»، قال يالو.

«والبطّارتين؟» سأل المحقّق.

«لا»، قال يالو.

«ليش وقفت تحت الشباك وصرت تضرب ضمّ البطّارتين على بيت الأنسة شميرين رعد؟ صحيح كان بدك تخطفها؟ صحيح كان بدك مصاري؟ صحيح أنك قتللها إلو بدك تنزوّجها وتاخذها على مصر؟ وليش كنت عم تخوفها كلّ الوقت؟»

لماذا كذبت وقالت إنّّه أجبرها على أن تشتري له بطاقة طائرة إلى مصر؟

هي اشترت البطاقة وقدمتها له مع ألف جنيه مصري، قالت إنّ هذه هديّة، وأنّها تعتقد أنّه في حاجة إلى شمّ الهواء، وأنّها لا تستطيع ترك عملها من أجل أن تسافر معه. يومها لم يرد اسم خطيبها إميل على لسانها، ويومها أيضاً اقتنع يالو أنّها بدأت تحبّه، ولم يخطر في باله أنّه عندما أخذ البطاقة والمصاري سقط في الفخ، وأنّه صار عاجزاً عن رؤية الأمور على حقيقتها. قال لها أن تأتي معه إلى مصر، قال لها إنّّه سيأخذها إلى الأقصر حيث سترى الله، لكنّها قالت إنّها لا تستطيع. أخذ البطاقة ووضعها في الجارور، وهي لا تزال هناك، والألف جنيه التي قرّر أن يخبئها على أمل أن توافق شميرين وتأتي معه إلى مصر، اضطر بعد ذلك إلى تحويلها عملة لبنانيّة وصرفها، لكنّه قبل الهدية، قبلها كهديّة وكهربون حبّ، وليس من أجل المصاري. على كلّ، فهو متأكد من أنّه لم يأخذ مالاً منها، المحقّق قال على لسان شميرين، إنّّه كان يبتزّها من أجل المال.

لماذا صرخ به المحقّق: «شو هو الصحيح؟»

هل كان يجب أن يجاوب بأنّ الصحيح هو الحبّ. ولكن كيف يقنع المحقّق بالحبّ.

«الحبّ ذلّ يا سيدنا»، قال يالو.

«أنا كنت حبيّها وبعدني بحبيّها»، لا هلق بعد يلّلي صار ما بعرف، بسّ القصّة أثي حبيّتها وكنت مسمتعة أعمل شو ما بدها».

«والمصاري؟» صرخ المحقّق.

«المصاري يا سيدنا، ما كان في مصاري، المصاري ما إلها معنى».

«منشان هيك كنت تخوفها وتجبّرها تدفع يا كذاب».

«والله أنا مش كذاب بسّ ما بعرف».

كيف يُقنع يالو المحقق بالحبة، والمحقق يحمل بين يديه رزمة أوراق سميكة، ويقول إن فيها كل المعلومات عن دانيال وعن جميع أفراد العصابة، وعن جميع الناس. هنا فهم يالو أن المقصود بكل الناس هو المدام رنده وزوجها المحامي ميشال سلوم، فقرر أن يرفض الإجابة عن جميع الأسئلة التي تتعلق بهذا الموضوع. ماذا يقول عن زوجة المحامي الذي أنقذه من الجوع والتشرد في باريس وأعادته إلى وطنه؟ لا، لن يقول شيئاً. صحيح أنه نذل، مثلما قالت له المدام رنده عندما اكتشفت غزواته الليلية في حرج العشاق، لكن النذالة لن تصل به إلى حد الاعتراف عن علاقته بدمام رنده، وتشويه سمعة الرجل الطيب الذي أنقذه. حتى ولو اعترف، فلن يصدق المحقق، حتى الزوج لن يصدق. لكن من المؤكد أن المدام لن تستطيع أن تقول إنه اغتصبها. شيرين تستطيع، إذا شاءت، التحدث عن الاغتصاب، لأن وضعها مختلف، أما المدام فلا. جاءت شيرين إلى غرفة التحقيق، وجلست إلى جانب خطيبها، وقالت إنه اغتصبها في الحرج.

لماذا قالت في الحرج، ولم تقل في الكوخ أو في البيت؟

الحرج أفضل للاغتصاب فُكر يالو، هناك يكون الاغتصاب الحقيقي. ماذا تعرف هذه الفتاة المسكينة عن الاغتصاب. أما تلك المرأة، يا عيني على النسوان، تلك كانت امرأة. امرأة في الأربعين، وكان طعمها مثل الكرز. جلس صاحبها على الأرض، ووضع رأسه بين يديه حين أخذها يالو إلى خلف شجرة البلوط الضخمة. تصيّدتها بالصدفة، كان مقتنعا في تلك الليلة الصيفية، حيث كانت الطريق تعج بسيارات الهارين من حرّ بيروت إلى الجبل، بأنه لن يعثر على شيء. لبس معطفه الأسود الطويل، وقطع الطريق الذي يفصل «قليل غاردينيا» عن الحرج، وجلس في عتمة الصنوبر، وانتظر من دون انتظار. أغفى قليلاً، أو هكذا يبدو، لأنه لم ير السيارة آتية إلى المصيدة. استفاق على صوت توقف عجلات السيارة. فتح عينيه الثقلتين بالنعاس ورأى المرأة. تحسّس بطاريتها في جيب معطفه وهبّ واقفاً. لن يستطيع يالو أن يصف كيف نجح في الوقوف وضرب ضوء البطارية على ضحيته في اللحظة نفسها. ثم تسارعت الأحداث، اقترب من نافذة السيارة وأشار ببندقيته، فخرج الرجل أولاً، ثم خرجت المرأة. أشار إلى المرأة فتبعته، وهناك تحت شجرة البلوط أخذها، بينما كان صديقها يجلس على الأرض ورأسه بين يديه. لا يذكر يالو سوى طعم الكرز، فهو كان نصف نائم. وضع بندقيته على الأرض واقترب من المرأة، ضمّها إليه، ثم وضع يديه تحت خصرها، فنزلت إلى الأرض، لم تخلع ثيابها ولم يخلع ثيابه، حتى المعطف لم يخلعه، رأى نفسه وقد دخل في الماء. لم يذق يالو في حياته شيئاً كهذا، كان ماء المرأة يتدقق صافياً ويغمر كل شيء، وكانت ترتعد باللذة. كل شيء كان يرتعش في رجل وامرأة التقيا داخل معطف أسود، ومارسا الحب إلى جانب بندقيّة نائمة وبطارية مطفأة. وعندما انتهى يالو بعد أن اعتصرت روحه وامتلا بنظلوله بالماء المؤكث، حاول أن ينسحب فلم يستطع. كانت المرأة تقبض عليه بشدة، وأحسّ بالالم، وبدأ الصراخ يتجمّع في حنجرتة، وكان وكائه على وشك أن يبدأ من جديد، عندما رأى يديها تدفشان صدره، وتخرجانه منها. وقف، أغلق سخّاب بنظلوله، انحنى على بندقيته وحملها، وعاد إلى بيته. لم ينتظر أن يغادرا، أحسّ بالحاجة إلى فنجان شاي ساخن فمضى. وحين التفت إلى حيث السيارة، رأى المرأة تفتح الباب، بينما

أدار الرجل المخزك دون أن يجرؤ على إشعال الضوء، وغادرا.

« لكنني... لكن ليس في الحرج »، قال يالو

« أنا ما اغتصبتهما »، قال يالو.

ماذا قالت شيرين لخطيبها إميل؟

يجلس هنا في غرفة التحقيق إلى جانبها، ويهز رأسه كأنه يعرف كل شيء، لكنه لا يعرف شيئاً.
هل قالت له الحقيقة أم كذبت عليه؟

هل قالت إنها ذهبت إلى بكونة مع عشيقها الطبيب حيث كانا يمارسان الجنس في السيارة؟ أم قالت إنها ذهبت معه في مشوار بريء، حين انتقضَ عليهما وحش يليس معطفاً طويلاً أسود واغتصبها؟ لماذا قبل الخطيب أن يلعب هذا الدور؟ هل يعتقد نفسه شهماً؟ لو كان شهماً لأنهى الموضوع بطريقة مختلفة، ففكر يالو. لماذا لم يتصل به وينهيها معه رجلاً لرجل؟ كان في استطاعته دعوة يالو إلى المقهى، وهناك يحكي معه، ويقول إنه يحبها أيضاً، ويقترح أن يتنازل أحدهما للآخر كما يجدر بالرجال النبلاء أن يفعلوا، ومثلما فعل الكوهنو أفرام بالخطيأت الياس الشامي، حين علم أن ابنته عادت إلى عشيقها القديم.

الكوهنو أفرام أخبر حفيده الحكاية، ويومها لم يفهم يالو شيئاً، لكنه الآن فهم كل شيء.

يومها انتهى الجدة الحكاية بشهامة، وأخبر القصة لحفيده من أجل أن يعلم معنى الشهامة. « الحياة كلمة بتقولها وتنحفر بالارض »، قال الجدة.

وحين عرفت غايي أصيبت بالجنون. سالها يالو عن الخطيأت، وعن مكان وجود أبيه، فجنّ جنونها، ذهبت إلى أبيها وبدأت في شتمه، وجرت من غرفته جراً. كان الكوهنو يلبس البيجاما البيضاء المقلّمة بخطوط زرقاء، حين جرت ابنته من يديه. كان يترنح كأنه يرجوها وهي تأمره بمغادرة البيت، وهو يبتلع كلماته ويقول أشياء غير مفهومة، ويحلف بجميع القديسين أن قصده كان شريفاً، وأنه فقط أراد أن يشرح لحفيده عن أهمية الكلمة الصادقة. وفجأة جثا الكوهنو على الأرض، وملا يديه كأنه يصلب نفسه، وانهمرت دموعه.

غارت الحكاية في ذاكرة يالو، ولم تطفئ إلا هنا، أمام هذا المحقق الأبيض، بأنفه الأفطس وعينيه الغائرتين في محجريهما.

رفع المحقق إصبعه في وجه يالو كأنه يريد أن يقول شيئاً، ربما قال، لكن يالو لم يستمع إلى كلامه، كان يالو يسأل نفسه ذلك السؤال الذي ارتسم أمامه كأنه يقرأ في لوح المدرسة الأسود.

لماذا لم يفعل إميل كما فعل أفرام؟

أفرام كان شجاعاً. قال لحفيده إنه خصاه. « جاء مثل الذئك المنفوش وخرج مكللاً بالعار، دخل ديكاً وخرج دجاجة، لم أفعل شيئاً، فقط رفعت سلاح الكلام في وجهه، الإنسان يا ابني ضعيف أمام الكلمة، لاجل ذلك لم يجد الإله الأب إسماً يطلقه على ابنه سوى الكلمة. شو يعني كلمة الله؟ يعني سرّه وحقيقته. ابنك هو كلمتك، وأنت كلمتي يا ابني، كن كلمتي، مثلما كان الابن

كلمة الآب».

بعث أفرام في طلب الخواجة الياس الشامي. اعتقد الحياط أن الكوهنو يريد أن يخطط قمبازاً أبيض تمهيداً لارتقائه إلى رتبة رئاسة الكهنوت، كما قال لجميع أبناء رعيته: «بكرا، بعد سنة، سنتين، ثلاثة، رح تصيروا تدهولي يا سيدنا». ومرّت الأعوام، وبقي الكوهنو ينتظر، فهو منذ وفاة زوجته بعد تلك الرحلة إلى حمص استجلباً للشفاء من مار إليان، قال للجميع إن هذه إرادة الله. لم يذرف دموعاً واحدة في ماتم زوجته، وقف يتقبل التعازي، ويدل أن يقول الكلمات التقليدية مثل: العوض بسلامتكم أو تعيشوا، قال عبارة واحدة: المسيح قام. وكان ينتظر من المعزين أن يجاوبوه: حقاً قام. قال الكوهنو إن الله افتقد عبده، ويقصد الزوجة المسكينة التي ماتت بالسرطان، لأن هناك حكمة لا نعرفها نحن البشر. المصيبة افتقاد، والله يفتقد عبده بالمصائب، وربما كانت هذه المصيبة افتقاداً من نوع خاص، كان يريد الله شيئاً مجهله.

بالطبع لم يقبض أحد كلامه في شكل جليّة، فالله، عزّ وجلّ، لم يكن محشوراً على بلاط من أجل أن يجعله راعياً لشعبه المسكين. ولكن، رغم نظرات الاستهزاء، ظلّ الكوهنو أفرام يحلم برئاسة الكهنوت. احتله الشيب، وافترسته الكهولة، وهو يداوم على الصلوات، في انتظار اللحظة الآتية. جاء الحياط، وهو يعتقد أنه سيمارح الكوهنو بقضية المطرنة، عندما وجد نفسه أمام الامتحان الأصعب في حياته. كان الحياط الياس الشامي في الستين من عمره، يوحى بالشباب الدائم، ويتلعب كرشه من أجل أن يبدو رشيقاً، ويتسمم بملء شفتيه من أجل أن يرى الناس أسنانه النظيفة البيضاء، فالخياط كان من أوائل سكّان حيّ المصيطبة في بيروت، الذين اكتشفوا طبيب الأسنان الأرمني نوبار بخشيجيان، واستعاض عن وضع وجبة أسنان اصطناعية، بمجموعة من جسور الأسنان الثابتة، التي توحى بأنها أسنان طبيعية.

جلس الحياط بين يديّ الكوهنو، مثلما طلب منه أن يفعل:

«تعا يا ابني، واقعد بين يديّ». أحنى رأسه الذي تصبغه الحنة بلون مائل إلى الاحمرار، وقبل اليد التي تشبه غصن شجرة يابسة، ثم استمع إلى أغرب طلب، وأجاب أغرب جواب.

«أنت بتحبّ البنت، مش هيك؟»

لم يفهم الحياط السؤال، أو ادّعى عدم الفهم: «أي بنت يا أبونا؟» قال.

«أنت بتحبّ غبريال، بنتي غابي، وأنا بعرف كلّ شي».

لم يعرف الحياط ماذا يجاوب، فإذا نفى فإنّه سيبدو حقيراً في عينيّ هذا الكوهنو الكهل، الذي يرى ابنته الوحيدة الباقية تنزلق إلى العدم في علاقتها مع هذا الرّجل، وإذا قال نعم، فإنّه لا يستطيع أن يتوقع ماذا سيطلب منه الكوهنو. لذلك اكتفى الحياط بهزّ رأسه إلى الأسفل من أجل أن يترك للكوهنو أن يفهم ما يريد.

«إذن خدّها».

...

«أنا عم قلّك خدّها، شو ناظر؟»

«شو؟»

«خداها يا ابني، أنا بدبر الجانب القانوني، بطلقتها من زوجها لأنو صارلو عشر سنين غايب، وهيك بصير فيك تنزوجه». «بس أنا مزوج».

«منطلقك أنت كمان».

«أنا؟»

«نعم إنت».

«بس صعبة يا أبونا، إنت بتعرف هيدي الامور بتاخذ وقت عند الزوم».

«منعملك سريري، وهيك منطلقك بـ ٢٤ ساعة».

«أنا صير سريري!»

«ليش السريران مش معيملك عينك؟»

«السريان على راسي يا أبونا، بس...».

«بس شو؟»

قال له الكوهنو خداها، فاطرق الحياط طويلاً قبل أن يجاوب:

«لرين بدتي اخدها يا أبونا؟»

«خداها لعندك وعيش معها بالخلال، بالخلال بالحرام مش مهم، لازم تلاقي طريقة حتى تاخذها».

هيدا بللي عم بصير حرام وما يجوز».

سكت الزجاجان طويلا وغرقا في الصمت الذي قطعتة غبريال حين دخلت إلى الصالون حاملة

صينية القهوة.

«قعدني يا بدتي»، قال الكوهنو.

جلست غبريال، وكان كل عضو في جسمها يرتعش.

«قلتلو ياخذك، قلتلو إذا بتحبها خداها»، ثم نظر إلى الياس وسأله: «شو قلت يا ابني؟»

«ما بعرف»، أجاب الياس، بعد أن رشف قليلا من قهوته التركية للمزوجة بماء الزهر.

«شو ما بتعرف؟» قال الكوهنو.

«ما بعرف يا أبونا، لا خداها أنت». جاوب الياس بصوت يشبه حشرة خرجت من أعماقه.

«شو قلت؟» سأل الكوهنو.

«والله ما بعرف شو بدتي قول».

«لا، رجاع عيد، ما سمعتك منيح»، قال الكوهنو.

...

«قلتللي أنا اخدها... أنا!»

«أنا ما بقدر»، قال الياس.

«قلتللي أنا اخدها، ما هي بدتي، شو هالحكي، قوم يا خرا، كنت مفتكرك رجال طلعت خرا، قوم

وحلّ عتي وإنيك ثم إنيك تقرب صوب ينتي، بكسر لك راسك».

لا يعلم يالو كيف انتهت الزيارة، ولا كيف خرج الياس الشامي من البيت، لكنّه يتخيّله يخرج محدودباً ومتعترّاً بقدميه.

«دخل شاباً وخرج كهلاً»، هكذا كان سيخبر شيرين، لكن شيرين لم تستمع إلى حكاية أمّه. كان حين يلتقي بها، تكون مستعجلة وخائفة وتريد العودة إلى البيت. كان يريد أن يقول لها إن على الرجل أن يأخذ المرأة التي يحبّها. لو تجرّأ إميل وقال له خذها، لاخذها، كيف يتركها؟ يقولون له أن يأخذ فلا يأخذ؟ هذا محال. والآن لو قال له المحقّق خذها لاخذها. لكنّ المحقّق قال إنّه يعرف كلّ شيء، وكلّ شيء يعني أنّه يعرف عن مدام رنده. هذه لا، هذه لن يأخذها. تراءى له الهامي ميشال سلوم أمامه، رآه يجلس معه أمام المدفأة في الغيللا ويقول له أن يأخذ رنده، عندها سيقول يالو: «لؤ». لا، خذها أنت، أنا لا أريد».

أما شيرين فشيء آخر. لن يقول له أحد خذها، فعندما تحبّ المرأة فإنّ الأمور لا تجري هكذا. أمّا هناك في الغيللا، حين يأتي الحواجة ميشال، فإنّ يالو كان يخاف ويشعر بارتجاف الياس الشامي في يديه. يعود الحواجة ميشال من رحلاته في فرنسا أو في الخارج، ويطلب من يالو الصعود إلى الغيللا. يصعد يالو وهو يحمل على ظهره انحناءة الياس الشامي ويخاف من أن تفلت تلك العبارة من فم معلّمه. فهو متأكّد من أنّه لا يستطيع أن يأخذها، كما أنّه لا يريدّها. لكنّه كان يذهب إليها حين تدعوه، وينام معها حين ترده. ويشعر معها أنّه داخل لحظات تسرّقه إلى عالم لا يدري كنهه، وحين سيحاول كتابة تلك اللحظات في الزنزاة، وليس أمامه سوى كومة من الأوراق البيضاء أعطاه إياها المحقّق، لن يعرف ماذا سيكتب، هل يكتب أنّه كان يشعر بأنّه يدخل ناراً من الانفجالات التي تخبره؟ أم يكتب ويقول إنّّه كان لا يحبّ ممارسة الجنس معها؟ أم ماذا؟

يالو كان يتقلّب في نار المدام ويصير حادّاً ومروّساً مثل رمح، وكانت تصرخ به أن يطعننا برمح، وكان يترنّح ويتوهج ويصفر مثل ربيع هوجاء، وكانت تفنّ وتقول له أن يقول إسمها: «قول رنده، قول رنية». وهو يقول وراها، وهي تقول. حتى صار يستنّ الجنس ترندداً. يترندد إليها، ويترندد في انتظارها، ويترندد وحده، ويترندد في الحماّم.

«ما تطلع فوق إلّا كنّ إندهلك». قالت له.

يطلع حين تدعوه، وينتظر حين لا تدعوه، وتأتي إليه حين يحلو لها، وتقول إنّها مشتاقة إلى الطليعة.

«طالع على بالي نام مع ربحتك»، قالت له حين أتت إلى بيته الصغير في المرّة الأولى، وترنددت في سرير، مثلما كان يترندد في سريرها، وقالت إنّ رائحته هنا تسحرها، وأنّها تحبّ رائحة الزعرتر المزوجة برائحة الصنوبر، وهو يترندد بها ويرمحها، ويقول لها «ما رأيك لو تبادلنا الأمكنة انزلي أنت لهرن وأنا بطلع لفوق». وتضحك وتقول إنّّه مهضوم، وأنّها تحبّه لأنّه يضحكها، ثمّ تمضي. تذهب إلى فوق إلى المغطس المليء بالمياه الساخنة والصابون، وهو يقف تحت التوشّ مرتجفاً من البرد، في بته. «كيف بلّشت تقتصّ التاس؟» سألته المحقّق.

«أنا ما بحياتي اشتغلت قتّاص بالحرب يا سيدنا»، قال يالو.
«حاج عامللي حالك مسكين، أنا عم يسألك عن الحرج والسيارات والنسوان. كيف بلّشت تلفظ سيارات؟»

صحيح كيف بدأ؟

كيف يجاوب على سؤال مبهم كهذا السؤال.
«بلّشت هيك بالصدفة، شفت سيارّة ونزلت». «لوحدك؟»

«نعم، لوحدي».

«وبعدين؟»

«بعدين ضلّيت لوحدي».

حين يحاول يالو أن يتذكّر يرى نفسه وحيداً، ويرى الليل.
كيف بدأ الليل؟ هل يمكن لأحد أن يسأل الليل كيف صار ليلاً؟
كان يريد أن يقول للمحقق أنّ القنص الذي سأل عنه يشبه الليل. لكنّه شعر بحلقه جافاً، ولم يجد الكلمات. هكذا كان، يفتقر إلى الكلمات حين يريد أن يحكي، وأتمّه تقول إنّ لسان ابنها ثقيل، لكن يالو لم يكن يشعر بثقل لسانه، كانت الكلمات تعلق في زلعومه، وبدل أن يبصقها كما يفعل جميع الناس، كان يبتلعها، ولم يتفمّر البحص أو الصلوات أو النذور.
حين يتذكّر يالو تلك الأيام، يرى شخصاً آخر. يرى طفلاً يلبس كلمات أمّه، يراه بكلماتها التي تنزلق من حوله، وهو عاجز عن الحكي. تبدأ الكلمة في التكوّن في فمه، يشعر بها كاملة، ثمّ يحاول، لكنّها تنزلق إلى داخل زلعومه، ولا تخرج، وهو يشدّ حتى تبرز شرايين عنقه، وأتمّه تقود الكلمة بعينيه، ثمّ تراها كيف تنزلق إلى الداخل ولا تخرج إلّا منقطعة، فتبدأ في الوعظ :
«ولو يا حبيبي، ولو، ما قتلّك، فهمتك أنّه لازم تطلّعها ليرة، جرب بزوق، يلكه بزوق، شفت كيف البزقة بتطلع كلّها، هيك الكلمة لازم تطلع مثل البزقة. يلكه جرب».
وكان يجرب، يبتلع كلمته وبصاقه، ويشعر أنّه سيصبح أخرس عندما يكبر.
وهناك بصقها.

في الشكنة، قرب المتحف، حين صرخ بألّه صار تيساً مثل الثيوس. قال له طوني أن يبصقها، فبصقها، وتعلّم كيف يبصق.

الحرب هي أن تبصق، هكذا سيقول، لو طُلب منه تحديد الحرب.
لكنّه لا يعرف أن يقول هذه الكلمات الكبيرة أو يكتبها. يعرف أن يبصق. وحين بصق لم تعد الكلمات عاتقة في زلعومه، بصق فصار تيساً أي بطلاً. صحيح أنّه عاد إلى ابتلاع كلماته بعد ذلك، لكنّه كان يعرف السبب، لذلك لم يخف من الخرس. عادت إليه اللاتاة بعد أن سرق هو وطوني مال الشكنة وهربا إلى باريس. هناك ذاق يالو طعم الغربة والتشرّد واشتاق إلى الحيوان الذي كانه. يالو لا يوافق على أنّ الحرب عمل حيواني، إنّها في الأساس بطولة، لكنّ البطولة مستحيلة دون شيء من الحيوانيّة. التدريب العسكري لا يمكن أن يتمّ، دون إيقاظ الذئب الذي في داخلك.



قصائد

سركون بولص

أنا الذي

لا نأمله .

هل مات من كانوا هنا؟

لا كلمة

تردّ اللسان -

الانتظار أم الهجوم؟

أم التملّص من ...

كهذا الصمت

حين أهيل جمر تحفزي جتى

يبلدني التحام غرائزي : أرى كثور في الحقول

أنا نبوخذ نصر -

تلقني الفصول إليّ

أعشاباً ملوثة، وألقي النرد

في بحر الفصول -

لاجنلي سرّاً

يعذبني؟

يعذبني طوال الليل . حتى صبيحة

الديك الذبيح .

لا اجتلي سراً .

واسمع ضجة الأكوان ؟

(إنه ماتم)

قالوا لنا : عثرس

جبرش الهَمّ تسحبني

بسلسلة

ويستلم الزمان أعتة الحوذني -

تسبقتنا الظلال .

وراءنا :

كل الذين ، وكل من

.....

« طال الزمن » ، قال الرجل .

.....

شمس على هذا

الشمع فوق مائدتي :

نهار لا يضاهيه نهار . كوجه الله

تبقى تحت عيني انعكاسها ، وتخرقني

الى قاعي كرمع -

إنها شمسي .

وملاي غرفتي ، بيتي ، كقارب زرع

تسافر في الناهة

بالهدايا .

شمس على صحنتي

وصحني ، في الحقيقة ، فارغ :

حبّات زيتون ، بقايا قنبيط ، عظمه ...

ما زاد عن مطلوبنا .

تلك البقايا ..

تتفّ في كل يوم ، قشرة

نلقني بها في لجة التيار - يبقى الصحن .

والسكين. تبقى شوكة
أبقى. وجوعي، تُخمتي.



الشمس أو ليمونة
تطفو على وجه القدير المكتسي
بطحالب ألقى إلى أكداستها حجراً
فتخفق، مرة، وتثيق الأغوار

فقاعات أو هام مبتددة
رغاب لم تجسدها الوقائع
بجمجمات لا محل لها من الإعراب
أطماخ. دهاليز. وعود بالعدالة؟
(بالسعادة)
رغوة الكلمات في بالوعة المعنى

تواريت
وثمة من يُفبركها، ويشطبنا بممحاة -
لنبقى.

....

قال الرجل: «فات الأمل.
زاد الألم»

....

شدوا الضحيتة بين أربعة
من الأفراس
جامحة.

جنود يسكرون. جنازة عبرت وراء
التل. هل جاء البرابرة القدامى
من وراء البحر؟

هل جاؤوا؟

وحتى لو بنينا سورنا الصينى، سوف يقال: جاؤوا.
انهم منا، وفيما جاء آخرنا
لئضحكتنا، وئبكتنا..
وبني حولنا سوراً من الأرزاء. لكن، سوف نبقى.

.....

هناك، في بلاد باتاغونيا، ريخ
يستونها «مكنسة الله»

.....

ريخ

أريدك لها الفهوب، على مدار
الشرق، في أسماله الزهراء
والغرب المدجج بالرفاه: أريد أن أختارها
لتكون لي
أن أستضيف جنونها
إذ تكنس الأيام والأسماء
تكنس وجه عالمنا كمنزلة
لتتكشف التجاعيد العميقة تحت
أكداس من الأصباغ
والدم، والجراثيم
والليالي.

أقبلني، يا ريخ.

مكنسة الإله، تقتمني.

.....

قال الرجل. قال الرجل

.....

لا ترم في مستنقع حجرأ

ولا تطرق على باب فلا أحد
وراءه غير هذا
التيث الحي الموزع بين بين في أناه، بلا أنا

يأتي الصدى:
هل مات.
من كانوا.
هنا.

■
جاء الواحد الذي يقول، والآخر الذي يصمت.
الذي يمضي، والآتي من هناك.

بينهما
كلمة، أو نامة.

بينهما أنهار من الدم جرت، فيالق تسبقها الطبول.
ولم يستيقظ أحد.

بينهما صيحة الجنين على سنّ الرمح
في يد أول جندي أعماه السكر
يخسف باب البيت.

بينهما مستغلن، أو ربما متفاعلن؟

لا
ليس بينهما سواي:
أنا الذي

الجثة

عذبوا الجثة

حتى طلع الفجر منهكاً وقام الديك يحتج .
غرسوا في لحمها السنائر . جلدوها بأسلاك الكهرباء .
علّقوها من المروحة .

عندما تعب الجلاّدون أخيراً
واستراحوا ، حرّكت الجثة إصبعها الصغير
فتحت عينيها الجريحتين
وتمتت شيئاً .

هل كانت تطلب ماءً ؟ هل كانت تُريد خبزاً يا تُرى ؟
هل كانت تلعنهم أم تطالبهم بالمزيد ؟

ماذا كانت الجثة تريد .

سيّد
بقيّة شميانيا
ما زالت تتخنّن في كأس
بضع فقاعات ما زالت تموت

حفلتنا انتهت
عامنا الأخير اختفى
بين دياميس الماضي كآله ولا كان

على حافة الكأس
منذ الآن :
ذهابة .

يقول واحد
ليس سوى واحد يقول :
أوشك هذا القرن أن ينتهي
وأين وصلنا ؟
الفا سنة إلا تكفي

ليأتينا سيك آخر
أقل غباء
وقسوة، ارحم، إن أمكن
يفتح لنا باباً في هذا الجدار
أو على الأقل نرينا
من أين تبدأ الطريق .
ربما نغيرنا . غداً
سنستريح .

يصبح آخر
ليس سوى آخراً يصبح:
لا . لا . لا . لا . لا . لا
غداً؟ غداً سنقتال السيد الآخر
الأقل غباءً، وقسوة
الارحم إن أمكن
إذا جاء .

في قلب الأشياء حجر
كان بيتس
هو الذي اكتشف ذات يوم
أن في قلب الأشياء كلها، حجراً
«أن كل شيء
تغير، تغير بمطلقه»
«إن جملاً مرعباً قد ولد» .

إنه المصحح
في عام الفين
بعد الذي صار . بعد الذي
كان .

أصبح هذا
الذي نحن فيه
وجه هذا

الزمان السَّفيه
تلكاً قليلاً

توقف هنا .

بعد أن عبرتُ
في طريق الحرير
القوافلُ . بعد البرابرة
الصُّلب - روما ، وكم مرّة

(كلماتٌ مهذبةٌ دون معنى)

بعد أن خلط الغدُ أوراقه
بيدي خبير ، لتسقط مملكةٌ وهي واقفة
أو تشيّد أخرى ، على عجلٍ ، فوق
انقاضها بقرارٍ من الرب
أو جنرالٍ صغيرٍ يقوم مقامه في حلبة
الرب .

جاءت مسوخٌ ، مرصعةٌ
بهيون الزجاج ، بأزرار لوحة كومبيوتر .
وأناك الغريب . أتى
أبعدُ الأقرباء
ليشرب قهوته مُرّةً
في المناحة . صممتُ الجنائزات . لا أحد .

إنه الخوف
جاء ليرقص رقصته
في الظلام . وحيث سيميلو السباح
وتنضج تفاحة البرق ، تعرف أن
الرؤوس تدلّت ، وحن
القطافُ .

أتخافُ

وانت الذي حاكها
من كولاييسه ورؤاه وقوعك في «هده» الشبكة؟

انت صانعها . اليوم . بالأمس . انت
لأنك وحدك حقاً . ووجدك
حسب اتفاقك، انت
ووجدك .

قلت لنا : إنها، وحدها، الحركة .

(لم أكن
أبحث عن شعر
بعد أن ذهبوا الصوت
وطاردوا الصدى
كنت أريد قصيدة
«كفصح ١٩١٦» لبيتس
في بطنها حجر

لن تلد
وليس حتى مولودة)

ثم كيف تُترجم هذا
Too long a sacrifice
Can make a stone of the heart
الى لغة البكم والصم في أرض ديزني؟

ومن أين
تبدأ قصة وجدك هذا
بأي توارينغ منسية (من يؤرخ، ماذا؟)

كنت في الحلم
أصعد هذا الدرج
في نهايته فتحة كغم البشر

تطفو بداخلها غيمة
من وجوه، تقاسيمها حرة كالدخان تسيح، وتغلي
ولا تستقر، هناك
بأعلى الدرج.

دعه ينحل، تار يخك
الحالك الوجه
ها كره الخيط تسقط من يد غازلة
نعمت ثم نامت
على حافة
القبر.

قل:
كل من قلبه حجر
قام من قبره اليوم (أولم يقم أحد)
أنت، أيضاً، رأيت
الوجوه الجليّة عند انسداد المسام
(وأني مصائر منسوجة حولها) وعبرت بأيماءة...

دعه يشرب ما شاء
من دمك الحلو، حتي يطيح. ودعه يسيح
ويهدي، ولا يستتب، هناك على
حلبة الصمت حيث تدب
الوحوش.

إذا دعه يسبت، شرنقة لا تترك التدريج من دودة القز
نحو الفراشة. باركة، إن شئت. ماذا ستخسر؟ بارك.

ورثق شباكه خيطاً فخطاً، ونم جيداً.

قل: أنا متعب. سأنام. وكنم...

وغداً، وغداً، وغداً
القيم البحر جزيرة
واصطد السمكة .

كيس التراب
أم محمد
قارئة الفنجان
المرأة التي تندلى
من رقيبتها النحيلة
ما يبدو للوهلة الاولى
أنه فلاد
وليس سوى كيساً أسود من جلد
قالت
أنه يحتوي على
حفنة من تراب البلاد
« هذا التراب
من أرض بغداد يا ولدي »
على دكة حجرية
في الساحة الهاشمية بعمّان
مع آلاف الآخرين
بانتظار أن تحصل على فيزا
الى أي بلد
قالت
أنها عندما
عبرت حدود الوطن
أيقنت انها قد لا تراه في
هذا العالم مرة
أخرى
لذلك مستحيلة
أيما ذهبت كالتنير . مستحمل هذا
الكيس الأسود
من التراب .

من يعرف القصة

أوشكَ القرْنُ هذا أن ينتهي *

كيف بدأت، متى تنتهي ضد من هذه المعركة

مُذ بدأت، من أولِ الفصل. قبلَ الكلام.

من بقوا، قرأوا الكتابة على الجدار.

من هاجر، لم يجد الأرضَ الموعودة.

تكلّم، ماذا ستقول.

أو لا تتكلّم، واصبغ إلى الهدير.

إلى أي صوت يأتيك من هناك.

آنذاك

يمكنك أن ترمي بمفتاحك في هذا البحر

طالما: لا القفل في الباب، لا الباب

في البيت، لا البيت

هناك.

رُزُّ أرضنا المنسية أحياناً.

رُزُّ تاريخنا المهدم: الخاتم الذي

تريدته، موجود هناك.

بعث إبراهيم المهجورة، هناك.

المرأة التي عذبك البحث عنها، تنتظرك هناك.

الآن.

* بل انتهى

رمشة من عين

التاريخ الخائنة

وإذا به اختفى

افتح يدك . ضغ قلبك في المزاد . واسمع القصة .

اليوم آت . لا حصّر للعلامات .
الشعب يطلب خبزاً . كلُّ رغيّف رايّة للحداد .

التاريخ: في حالة الهارب من مدامه وشيكة .
السباح ماهرٌ ، لكن التيار أقوى .

الحزن في مجراه العميق
يطفئ حياءً على ضفاف الصلوات .

باقع الفتاوى وخرداوات اللاهوت
يعبرُ ، أرجوانيّ الشباب من دماء القرابين ، خنجر التقوى
في نسيج احلامك الباذخة
ويقرع طبلته المليئة بالريح
طوال الليل بين صدغيك ، فنشوة الكبرى:
الا تنام ، او تستريح .

العالم ظواهر مادية لها اسرارها:
الاسرار خبيثة في الكلمات
لكنها لاتروي سوى جزءاً من القصة .

الجمهور صدقها . القاضي ارتاب في
تفاصيلها ، العالم ظنّها رقصة :

بين الذرات والأشجار والقروء . بين البذرة والنملة والمزيج
وأذرة المجزات التي تُعائق الغبار .

لا تتكلم ، ماذا ستقول
او تكلم ، واصبغ الى أيّ كان .

الشاعر الصيني الميت منذ أكثر

من ألف عام، يهمسُ في أذني:

« من هذا البرج العالي
يُدهشني أن أرى كم هرجاءً هي العاصفة
المدينة المسورة تبدو خالية
عندما تسقط الأوراق »
لي دونغ

ربما هي الريح يا سيدي لي دونغ
جاءت لتسرد علينا مرةً أخرى، قصة الطوفان .

قبيلتي تعرفها جيداً، جيلاً بعد جيل
تعرفُ من سيّدها ومن راويها، تعرفُ
أن أبطالها أطيافُ طواحين
حاربها دون كيخوته بضراوة ذات يوم:
اليوم تكفي شقله طفلٍ خلف جدران الحصار، للنهار .
قبيلتي: هذه الصفحة . هذا القلم . هذا الجدار .

إنه التّسّعُ الصّباحُ يا سيدي
في جذع الحياة والشجرة .
لا . إنه بحرٌ من الصمت . وهذا
القاربُ الصغيرُ لهُ قصّة :

صديقي الذي مات بالأمس في المنفى
وهو يُصارغُ الألم الأخير
عرّفَ القصّة من أوّلها إلى آخرها
في لحظة حنينٍ واحدة .

دع التيار يأخذ ما يريد . دعني أبق في مكاني .
إعطني هذه اللحظة، ودعني .
أريدُ أن أسمع القصّة .

نصف بيت

نصف بيت
 لابي تمام: «الا ترى
 الأرض غضبي، والحصى
 قلق...»
 ظلّ يتقلب اليوم كالزبد الجريح
 على ساحل مقفر في رأسي
 كان الحقيقة
 كلها تصرخ اليوم
 باحثة عن شطرها الآخر
 وفي غياب القافية
 نصفي الى هذه الموسيقى
 تاتينا من لا مكان مثقلة
 بأعجب الأخبار
 أشبه بالانين، أشبه بدودة خافتة
 لبدور يابسة في يقطينة
 حركتها ريح الخمسين:
 كأنني استيقظت اليوم في بيتي
 وقد طار سقفي
 لارى الغيوم مهرولة
 عبر السماء تسوقها نذر مجهولة
 لا اهل لي، وليس لي بلد
 والأرض غضبي
 والحصى قلق...

هولاكو II

(مسلسل جديد)

خيولي

أخف من الريح

سنايكها تقدح الشرارات

إذ ندخل المدن
المعتمدة

الحرب
تستلقي كالعروس راضخة
بانتظاري

والحتفُ
يتكلم باسمي
فأنا هولاكو:
سيفُ
في غِثِّه لا يستريح.

ظله
أينما ارتدى
يستنسلُ غيمةً
من العقيان الجائعة
تطفو فوق البيوت
المهتمة

حيثُ يراني
اللاجئون في
كوايسهم بين الخرائب

ويشجُّ الأوسى
خفنة قشر من حصاني.



أستيقظ داخل نومك مصطفى عتيق

براستوس*

وحيداً
كان المسيح
ينسجُ خشبته
في يد الخفوري الذابلة

وحيداً
كان الخفوري
يلبس حجارة الكنيسة
قمحاً أسود
ويطر على ثوبه

وحيداً
كان العبد
يبكي صلاة الفصح
ويمنع الجزيرة من الفرق

* مدينة مهجورة ونائية في اليونان .

وحيداً
كان الهواء
ينمو على عزلته الزرقاء

وحيداً
كنتُ أغرقُ
بينما خشبٌ يطير
ولا يحط .

بلل
ما أوضع الإيماء
وما أبعدك، وأنا
أصالحُ كأسِي الغبار
ولا أجد
للعطشِ مفردة .

وما أبعد صوتي
مبتلاً بهريح الشمال .

وحده
أحدث الغيمة التي هزّت سريري
سريعاً، طويلاً، سريعاً
وتركتني
أتنحنيخ في العتمة
وحيداً، طويلاً، وحيداً ...

طريق
أنا ابن اسمك المحترّم
من الماء العافر الآلام
أقطف تويجات فرحك

والوقت هناك مرير ..

جسدي طريق وغريب
يقيس الترحيل الطويل
بتعاس الحجارة
في مرايا القتل

يا عن تعبريني
في كل نهدة
فُصولاً وصوما
ولم أقطف منك إلا
فواكه حُبنا المحرمة .

موسيقى متجول

خُقر الضوء حتى الشيطان
حفرة الموت حتى الوتر
كان صوته يملأ
كأس السائحين
باوراق ايلول
كان يغني
لكي يطعم قيثارته
التي لم تعد جائعة
لأنها ماتت
قبل أن يبدأ
بالغناء .

غابة في فم النار

افترقنا من دون سبب
تماماً كما التقينا من دون سبب

لا أسباب لحصان الحب السريع يعبرنا

برقاً تاركاً الرعد يعوي في صميتنا أبداً
ولا أسباب لسعار الإنتظار
يمتد ولا يكفي كغابة في فم النار.

صراخ

للماء لغة النار الناعمة كالحرير
من قال إن صمت الحصى
ليس صراخاً أوسع من المدى
ليس صراخاً أمضى من الحرير
ليس نداءً
للمنجمّة الأفلة؟

مرآة أخى

«إلى روح أخى الشهيد محمد عتيق»

بلاد لا تغسل صباحها ولا غلاية القهوة
بلاد تحفر وقتها على باب الزنزانة
ليأذن الحارس الغريب لها بالمحاضر والنشوة
بلاد هجئت وسال الزجاج طويلاً في العتمة
تعال لا فتع خوفي لك
وأغلق قلبي عليك
تعال نهزب الشكل من زيفه ولك!!
تعال أجقف روحي لعطلتك المدرسية
تعال نهز خريف العابرين
ليسقط البحر في البحر

ويطوينا الهديل

أرى فيك عمري

شجراتٍ عشرًا وصيفاً

فارغب فيك النساء

لتبلغ العشرين.

إسم

لا أريد الصّباح عندي جسداً يقطر نعاساً
ضباباً لا هماً
خلف قطار أعمى
ولا أصل قدمي
فاغلقني آخر الليل بنهدك
الفائض عن شهواتنا . ولا
يفضحن الصّباح
احتمي بعطرك
الذي يهدوء المستنقع
يكشط إسمي
عن إسمي .

أيضاً أتي

في تلك البلاد الواسعة الزمل والطين
بداك تمتدان في الأرض
تحت غيمة خائفة

حين تهبطين بعينيك الداميتين
إلى قبر أخي الصغير
ليأخذ الأفق ألوان عذابك
بعد قليل
سيتعب هذا الدم الذي كم هزته
لأجلك

في الحقائق المضطّرة دوماً للترحيل
بعد قليل
سيعود دمي إلى راحتك
بعد قليل . . .
ستزهين . . . وأنام
على أرض الجليل .

فراق

ليس المنفى أن أسقط
من أشجار الوطن فحسب
إنما المنفى هو أن أسقط
من يدك ...
على صليب الغسق.

زوجتي الطيبة

زوجتي الطيبة
التي تحضر لي قهوتي
وأنا نائم
وترش الصباح على شفتي
قطرة، قبلة
وأنا نائم
لم تنتبه إلى المرأة الأخرى
التي توقظني قبلها
داخل نومي

وداخل نومي
شربنا قهوتنا معاً
تبادلنا أجسادنا
وأخذت أطفالنا
القادمين إلى المدرسة.

شفاق

كتب بالذهب
رسالة حبه

كتب على الظرف عنوان السمر
وعلى طرفه الآخر
عنوان الشقراء

وضعها جيداً
حتى نام
ففي صندوق البريد

عاد إلى بيته مفرداً
فوجد رسالتين
وشقراء تعانق سمراء
وتركلانه نحو الرصيف .

ضباع

حين خلعوا بابي بحمالة الموتى
أشرتُ لهم إلى فوق
وبكيت حتى فقدتُ
إنساناً عزيزاً لم أعرفه ولن . .
لكنني انتبهت إلى أنني في الطابق الأرضي
ولا أحد تحتي يستطيع أن يرفع إصبعه
لكي يدل علي .

شاعر

وكان عنده متسع من البحر
لكي يلقي تحيته
على الطفل الذي يتساقط
من جسدي زجاجاً
رأسه موجة عابرة
يداه ورقتا زبد
وقدماه حجران
لا يتفكان .

قطار أعمى

لم يكن وجهها أكثر
من غطاء للتوم

يكفي أن ترفعه بنظرة
حتى أقرأ حلمها كاملاً

حاضنة ثدييها بالزجاج
فتحت فأغمضت في الصفحات
جبال

الوجه منجل
وسلة الروح قناع.

* مصطفى عتيق: شاعر فلسطيني مقيم في باريس



الشاعر الفرنسي جاك لاكاريريير تتارب الآفاق

جاك لاكاريريير Jacques Lacarriere أحد الشعراء والكتاب الفرنسيين الأساسيين. كاتب دراسات تتميز فيها حرارة الانهام بجدة البحث، ومترجم بالغ الحذق، عن اليونانية بخاصة. باحث عن الكلمات، عبر رحلات فعلية أو خيالية، هكذا يعترف نفسه، رافضاً التفريق بين هذين النمطين للسفر الذي مارسه هو وما برح يمارسه منذ نعومة أظفاره. إجتاز أرياف بلاده سيراً على القدمين، ووضع فيها كتاباً عنوانه «فيما أمشي» Chemin faisant حتى فيه الفيلسوفان جيل دولوز وفيليكس غواتاري ككتابة لا تنفصم عن المعيش ونوعاً من انثروبولوجيا الداخل. وعشق اليونان، فكانت ثمرة عشقه لها مؤلفات عديدة أصبح أحدها كلاسيكياً ومرجعاً لا غنى عنه لكل من يريد السفر عبر اليونان بصورة تتجاوز السياحة العادية أو المبتذلة، عنوانه «الصيف اليوناني» L'été grec.

وضع لاكاريريير كتاباً في «الغنوصيين» Les Gnostiques حياته هنري ميلر فور صدوره، وخصص لرهابة الصحراء كتاباً رائعاً عنوانه «رجال ثملون بالله» Des hommes ivres de Dieu درس فيه طقوس حياتهم وعبادتهم وشطحاتهم وترجم عن اللاتينية لأول مرة العديد من أقوالهم والكرامات المنسوبة إليهم. وسطر حياة الشاعر والمتصوف التركي يونس إمري في رواية هي في الحقيقة قصيدة طويلة عن محبة الغبار والتجرد من كل شيء إلا من الشعر في عري الصحراء الاناضولية. وسواء في دواوينه، التي لم يعد أغلبها متوقفاً في الأسواق، والتي قرر جمعها عملاً قريب في مجلد شامل، أو في رواياته ودراساته، يتمثل الهم الأساسي للاكاريريير في إعادة ملة الكلمات بنسغها الأصلي وطرواتها الأولى. هذا ما نستشقه أيضاً من هذه المحاوره معه التي ارتأينا نشرها بمناسبة صدور كتابه الجديد الضخم «معجم اليونان العاشق» Dictionnaire amoureux de la Grèce، الذي يعيد فيه، بكلمات شعرية وتحليل دؤوب، التعريف بعشرات الأسماء، من أسماء الآلهة الأسطوريين، فالمواضع الأثرية، ف عناصر الحياة اليومية، فالأدباء والفنّانين ومختلف الفنون والطرائق والعادات، المرتبطة باليونان والتي

ينبغي أن يعرفها كل من يريد مقارنة هذه البلاد مقارنة عشقية.

■ حَبَّذَا لَوِ بَدَأْنَا هَذَا الْخَوَارِ بِالْكَلَامِ عَنْ كِتَابِكَ «فِيمَا أَمْشِي». هَلْ هُوَ كِتَابُ رَحْلَةٍ، رَحْلَةٍ فِي دَاخِلِ بِلَادِكَ، رَحْلَةٍ دَاخِلِ الْمَكَانِ، وَهَذَا هُوَ تَعْرِيفُ دُولُوزْ لِلْبِدَاوَةِ الْحَقِيقِيَّةِ، أَمْ هُوَ كِتَابُ فِي الْكَلِمَاتِ، فَلَا يَشْكَلُ السَّفَرُ هُنَا إِلَّا مَنَاسِبَةً أَوْ تَعَلُّمًا؟

■ يَهْمَنِي أَنْ أَنْبِئَ بِأَدَى الَّذِي بَدَأَ إِلَى أَتْنِي عِنْدَمَا قَمْتُ فِي ١٩٧١ بِهَذِهِ الرَّحْلَةِ عِبْرَ فَرَنْسَا سَائِرًا عَلَى الْقَدَمِينَ، لَمْ تَكُنْ لَدَيَّ آيَةُ نِيَّةٍ فِي وَضْعِ كِتَابٍ. كُنْتُ أُرِيدُ أَنْ أَعْرِفَ بِلَادِي وَأَعِيدَ اسْتِكْشَافَهَا بَعْدَ غِيَابِ دَامِ خَمْسَةِ عَشَرَ عَامًا. فَاخْتَرْتُ هَذَا النَّمَطَ مِنَ السَّفَرِ، أَيِ الْمَشْيِ، لِأَتْنِي مَا كُنْتُ أُرِيدُ الْقِيَامَ بِرَحْلَةٍ سِيَاحِيَّةٍ بِقَدْرَمَا التَّعَرَّفَ عَلَى الْفَرَنْسِيِّينَ الْمُنْسَبِينَ، أَبْنَاءَ الرِّيفِ. كَانَتْ تُحَدِّدُونِي كَذَلِكَ الرِّغْبَةَ فِي عَيْشِ حَيَاةٍ هَائِمَةٍ، حَيَاةٍ إِنْسَانٍ جَوَّالٍ، أَوْ حَاجٍ، حَاجٍ بِلاَ حِجٍّ، وَبِلاَ هَدَفٍ آخَرَ سِوَى الْعَيْشِ فِي الْهَامِشِ وَعَلَى هَوَى الْمَلَقَاءِ وَالْإِتَامِ. مِثْلُ هَذِهِ الْفُرْصِ نَادِرَةٌ فِي الْحَيَاةِ، أَقْصَدُ الْعَيْشَ بِمَنْتَهَى الْحُرِّيَّةِ، بِلاَ إِكْرَاهَاتٍ ظَرْفِيَّةٍ أَوْ عَائِلِيَّةٍ، مِنْ دُونِ أَنْ يَنْتَظِرَكَ أَحَدٌ فِي أَيِّ مَكَانٍ وَمِنْ دُونِ أَنْ تَنْتَظِرَ أَنْتِ نَفْسَكَ أَحَدًا أَوْ شَيْعًا. كَانَ هَذَا الْغِيَابُ الْكَامِلُ لِلْإِلْزَامَاتِ، الَّذِي دَامَ طَوِيلًا بِبَاعْثٍ مِنْ إِقَامَتِي الطَوِيلَةِ خَارِجَ فَرَنْسَا، قَدْ شَكَّلَ فِي حَيَاتِي فِتْرَةً رَاضِيَةً، مَخْصِيَّةً. وَبِفَضْلِ هَذِهِ الرَّحْلَةِ صُرْتُ مُسْتَكْشِفٌ بِلَدِي نَفْسِهِ، وَكَذَلِكَ، وَبِفَضْلِ الْإِخْتِبَارَاتِ غَيْرِ الْمُنْتَظَرَةِ وَالَّتِي تُعْرَضُ لِلْمَسَافِرِ فِي كُلِّ يَوْمٍ، مُسْتَكْشِفٌ ذَاتِي أَيْضًا.

■ فِي هَذَا الْكِتَابِ تَمْنَحُ نَوْعًا مِنَ الْحَقِّ بِالْغَرَابَةِ لِلْمَشْهَدِ الْأَلِيفِ، مَشْهَدٌ بِلَدِكَ الْأَصْلِيِّ، وَتَمَارَسُ عَلَيْهِ نَوْعًا مِنَ الْأَبْعَادِ أَوْ التَّغْرِيبِ تَاتِي لِتَنْطَبِعَ فِيهِ الدَّهْشَةُ، دَهْشَتُكَ أَنْتِ وَدَهْشَةُ الْفَارِي فِي أَنْ مَعًا. فِي الْكِتَابِ الَّذِي تَلَاهِ، «الصَّيْفُ الْيُونَانِي»، يَبْدُو لِي أَنَّكَ تَلْتَمِسُ وَتَحْقُقُ أَثْرًا مَعَاكِسًا، إِذْ تَمْنَحُ قَدْرًا مِنَ الْإِلْفَةِ كَبِيرًا لِلْمَشْهَدِ الْغَرِيبِ الَّذِي كَانَ وَمَا يَزَالُ يَشْكَلُ مَوْضُوعَ هَيَامِكَ. كَيْفَ وَلَدَ هَيَامُكَ بِالْيُونَانِ وَمِنْ آيَةِ مَصَادِرٍ اغْتَلَذَى حَتَّى صَارَ كِتَابَةً؟

■ صَدَرَ «فِيمَا أَمْشِي» فِي ١٩٧٣، وَتَلَاهِ «الصَّيْفُ الْيُونَانِي» عَنْ قَرَبٍ، إِذْ صَدَرَ فِي ١٩٧٦. وَالْكِتَابُ الثَّانِي وَلَدَ هُوَ أَيْضًا مِنْ مَعِيشِ هَامِشِي وَتَجَوَّالٍ قَمْتُ بِهِ مِنْ مَدِينَةٍ إِلَى أُخْرَى، وَخَصُوصًا مِنْ جَزِيرَةٍ إِلَى أُخْرَى، فِي الْيُونَانِ. دَامَ ذَلِكَ خَمْسَةَ عَشَرَ عَامًا. وَالْيُونَانُ الَّتِي أَصَفُ فِيهِ لَيْسَتْ يُونَانُ الْمُخْتَصِّينَ بِالدراسَاتِ الْهِيلِينِيَّةِ وَلَا هِيَ يُونَانُ عِلْمَاءِ الْأَثَارِ، بَلْ هِيَ يُونَانُ الْبَيْفَةِ، شَبْهَ عَائِلِيَّةٍ، عَرَفْتُهَا بِالتَّدْرِيجِ وَلَمْ تَنْتَشِخْ صُورَتَهَا إِلَّا لِأَحَقَّ، فِي فِعْلِ الْكِتَابَةِ. قَدْ لَا يُمْكِنُ الْقَوْلُ إِنِّي، طَوَالَ تِلْكَ الْأَعْوَامِ الْخَمْسَةِ عَشَرَ الَّتِي أَمْضَيْتُهَا فِي الْيُونَانِ، لَمْ أَكُنْ أَفَكِّرُ بِالْكِتَابَةِ، مَا دُمْتُ، فِي بَطْمُوسٍ بِخَاصَّةٍ، أَدْرُونَ مَلاحِظَاتٍ وَمَعَانِيَاتٍ. وَمَعَ ذَلِكَ، فَإِنَّ لِقَاءَاتِي وَاسْتِكْشَافَاتِي مَا كَانَتْ مُوجَّهَةً عَلَى وَجْهِ الدَّقَّةِ بِمَشْرُوعِ كِتَابَةٍ لِأَحَقَّةٍ. وَهَنَا تَكْمُنُ فِي اعْتِقَادِي نَقْطَةُ هَائِمَةٍ لَا يَتَكَلَّمُ عَنْهَا الْكِتَابُ إِلَّا فِيمَا نَدَرُ: فَعِنْدَمَا نَكْتُبُ، بَعْدَ عَشْرِ سَنَوَاتٍ، عَنْ نَهَارٍ مَعَيَّنٍ أَوْ لِقَاءٍ مَعَيَّنٍ أَوْ إِحْسَاسٍ مَا، أَفَلَا تَشْكَلُ الْمَسَافَةُ الَّتِي تَفْصِلُ عَنِ الْحَدَثِ الْمَوْصُوفِ هِيَ نَفْسُهَا مَصْدَرُ انْبِعَاطِهِ، أَقْصَدُ أَلَا يَكْتَسِبُ الْحَدَثُ مَعْنَاهُ فِي تِلْكَ اللَّحْظَةِ بِالذَّاتِ، فِي الْبُوتُقَةِ الْمُشْتَرَكَةِ لِلذَّاكِرَةِ وَانْبِعَاطِ الْحَدَثِ عِبْرَ الْمَكْتُوبِ؟ بِذَا يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ

كتاب يسرد أحداثاً ماضية شيئاً آخر سوى يوميات رحلة. فالكلمات الضرورية لوصف غروب الشمس فوق جبل آتوس إنما وجدتها أنا بعد عشر سنوات أو خمس عشرة سنة، وليس في لحظة وقوع الحدث الموصوف. وبهذا المعنى أيضاً، وكما لاحظتُ لدى كتابة مؤلف كـ «الصفيف اليوناني»، فإن كتاباً يمثل في شطر عظيم منه سيرة ذاتية يظل كتاب إبداع أو ابتداع. لا أعتقد، بهذا الصدد، أننا ننعش الذكريات بقدر ما نعيد ابتكارها.

وعليه، فالليونان التي تسكن «الصفيف اليوناني» هي أيضاً يونان معيشة يوماً بيوم، مثلها مثل فرنسا التي تسكن «فيما أمشي». يونان قد أجرؤ على القول إنها ماط عنها اللثام ومعزاة من رؤية السياح مثلما من رؤية الاختصاصيين. وهي خصوصاً يونان عريقة، وقية لذاتها، وذلك بفضل لغة رائعة يتكلمها الناس منذ خمسة وثلاثين قرناً ويكتبونها من هوميروس إلى إيلينيس حتى أذكر أقدم شعرائها وأحدثهم عهداً. ولقد ولد كتابي من هذا اللقاء ومن هذا الكشف: أنه بالرغم من المحن وعهود الأرباب والمآسي التاريخية، ليس هناك يونان واحدة ما دام ليس هناك سوى يونانية واحدة. ولد هذا الكتاب أيضاً من الرغبة في تقديم شهادة على عناد اليونانيين هذا في أن يبقوا يونانيين، لا بتوقيعهم مجدهم القديم وتكرار المناداة به بكل ثمن، بل بالعكس بابتكار حاضر ومستقبل لا يكذبان هذا المجد. أذكر لي بلداً أوروبياً واحداً يتكلم أهله اللسان نفسه منذ ثلاثين قرناً؟ ولا واحد. هنا تكمن في نظري المعجزة اليونانية الحقيقية التي ينبغي الكلام عنها. هذا الدوام حالة استثنائية تبعث على الانشراح عندما نرى بلداناً وأماً وجموعات إثنية عديدة وهي تفقد كل ذاكرة عن نفسها وعن هويتها.

على أن المرء لا يكتب كتاباً، على الأقل كتاباً كهذا الكتاب الذي لا يشكل رواية ولا دراسة ولا سيرة ذاتية بل مزيجاً من هذا كله، أقول لا يكتبه بمعونة أفكار بل بفضل اهواء، أي مجموعة عواطف. لا يشكل «الصفيف اليوناني» أطروحة بل شهادة على هوى، إنه رسالة مكتوبة لجميع «اليونانات» التي تقيتها وأحببتها، لليونان القديمة فالهيلينية فالبيزنطية فالعثمانية فالحدينة، ولجميع النساء اليونانيات اللاتي أحببتهن. فخلافاً لجميع رهبان جبل آتوس، لم أؤد أنا يمين العقة أبداً. وينبغي أن أشير إلى أنني كتبت هذا الكتاب بين ١٩٧٠ و ١٩٧٥، يوم كنت أقيم في فرنسا باعثة من النظام الفاشي الذي قام في اليونان (والذي دام من ١٩٦٧ حتى ١٩٧٤)، مما جعلني أشعر بالتي من اليونان، لا أعلم متى يمكنني الرجوع إليها. وعليه، فـ «الصفيف اليوناني» هو أيضاً كتاب افتقاد، كتاب غياب، كتاب منفي فريد: الشعور بكونك منفياً في بلدك نفسه! واعتقد أنه هنا يكمن أحد أسباب نجاح الكتاب وأحد مصادر تميزه: فهو ليس كتاب رحلة، ولا مذكرات سفر، ولا دراسة في تاريخ الحضارات، بل معاناة لحالة نفي وطلاق وقطعية غير إرادية ومفروضة، رسالة طويلة موجهة للأصدقاء اليونانيين المفقودين أو المعتذر التواصل معهم. وأخيراً، فأننا اعتقد أن الكتاب يقدم إجابة عن اليونان القديمة وعلاقتها باليونان اليوم. فلو أنك أوقفت اليوم فرنسياً وسألته كم مرة في العام يفكر بأسلافة من أمثال دوجسكلان أو فيرسانجيتوريكس، فأننا اعتقد أنه سيضحك منك. والشيء نفسه

بالنسبة لليونانيين اليوم: فلديهم مشاكل أهم من أن يتمكنوا من التفكير بتيمستوكليس أو بيركليس أو ليونيداس! وفي «الصف اليوناني»، لا نجد تماثيل من المرمر ولا أنصباةً للاموات، بل يونانيي اليوم كما هم وكما جعلتهم العراقة يكونون أنفسهم كما يقول الشاعر.

■ لعل النجاح المنقطع النظير الذي عرفه هذا الكتاب، إذ صار قارئ الفرنسية يرجع إليه ليعرف اليونان، كما صار اليوناني يرجع إليه ليعرف بلده، لعل هذا النجاح يشكل انتصاراً لأدب الرحلات المشبوب والذي ينطلق من لقاء بالآخر توجهه عاطفة، وهوى، واختيار، وتضامن أسامي. معروف أيضاً أنك ألهمت التظاهرة الأدبية التي تُقام سنوياً في منطقة «البروتاني» الفرنسية تحت عنوان «الشجرة الرحالة» تمجيداً لأدب الرحلات ولأدب السفر المتعاطف والكشاف. كيف تنظر إلى السفر كما هو ممارس من قبل الغالب الأعظم من الناس في أيامنا؟ أيمكن الكلام عن توقّر سفر شعري بمقابل السفر السياحي؟ أيسافر الناس حقاً في أيامنا، بالمعنى الجذري الذي تهبه أنت بين آخرين للسفر؟

■ «السفر» كلمة خطيرة، لأنها تتضمن معاني عديدة. فهي تعني عموماً الانتقال الجسماني: الذهاب من مكان إلى مكان آخر. لكن أين يبدأ السفر في هذه الحالة؟ كم من الامتار يجب أن يقطع المرء ليعبد السفر حقاً؟ أيمكن الكلام عن سفر إذا ما انتقل المرء من شارع إلى آخر، أو من حارة إلى أخرى؟ هذا مفهوم غامض، لا سيما وأن من الممكن السفر دون التنقل. فعندما يصف الشاعر هنري ميشو مغامراته في «غرابانيا العظمى»، وهي بلاد من صنع خياله، أفليس هذا سفرًا يتجاوز، من بعيد، أسفار أشجع الرحالة والمستكشفين؟ وسوفيت، في «رحلات غوليفر»، ورتيف دو لا بروتون، هذا الكاتب الذي أحببنا كثيراً بالرغم من نواقصه المعروفة، من غزارة كتاباته المفرطة إلى صنميّاته واستحواذاته الجنسية، والذي كان قبل أيّ شيء آخر كاتباً رائياً، مؤلف «اكتشاف القطب الجنوبي من قبل رجل طائر، أو ديدالوس الفرنسي»، هذه القصة التي تمثل سلف جميع القصص العلمية المتخيّلة؟

السفر بالنسبة إليّ شاكلة في اتخاذ مسافة بإزاء المحلّ الأصلي أو بإزاء الذات. ولا يهم من أجل ذلك أن نسافر إلى باتاغونيا (في الأرجنتين) أو إلى غرابانيا العظمى (بلاد ميشو الخيالية). لقد أمضيت شطراً لا بأس به من حياتي في بلدان الشرق الأدنى، وقبل سنوات قليلة قمت بزيارة اندونيسيا، لكن هذا كله لم يمنعي من السفر في العالم الطبيعي المحيط بي، مثلما فعلت في كتابي «البلاد تحت اللحاء»: سفر خيالي وتلقيني يدور بكامله في قلب شجرة.

على أنني لا أريد الإقلال من أهمية الأسفار الفعلية، أقصد من أهميتها للكتابة. وأنا طالما حاولت المواءمة بين حاجتي إلى المكان الآخر، أو الد «هناك»، والزامات المحلّ الأصلي، أو الد «هنا». فانت حتى تكتب، ينبغي أن تكون مستقراً، ولو بصورة مؤقتة، في محلّ ما. الكتابة هي عندي معادل للتجربة التاملية أو الاستغراقية لدى رهبان الشرق. والسفر معادل الحجّ الذي نقوم به إلى أماكن أخرى. ينبغي أن تكون، طوراً فطوراً، في حجّ أو استغراق، رخالة ومقيماً. فالكتابة، مثلها مثل الطاقة الكهربائية، لا يمكن أن تأتي إلّا من التقاء ضلّتين. لقاء متناغم، توثر حيّ، وأحياناً حيويّ، أقصد أنّه متعاطف وفي

الأوان ذاته مطوّع ومسيطر عليه. هذا ما كتبه آخرون قبلي، وبأفضل مني، بدءاً بهيراقليطس الذي كان يقول إن التناعم (الهرومونية) لا يمكن أن يولد إلا من توتر مطوّع بين ضدّتين.

للسفر الفعلي ميزة أخرى سوى هذه المتمثلة في تحويلك إلى حاجٍ عبر الكلمات: فهو يجبرك على ملاقة الآخرين واقتسام حياتهم، والتحوّل إليهم بقدر ما. بتعبير آخر، إنه يجبرك على الشكاثر وعلى مضاعفة هويتك الأصلية. أنا بحكم الواقع فرنسي، فرنسيّ فصح بمعنى من المعاني، وفي الأوان ذاته فانا خامرني دائماً الشعور بأنني مواطن بلدان أخرى، بعض هذه البلدان على الأقل، قرويّ كونيّ بصورة من الصور. وككاتب وشاعر، يحدث لي أن أسافر في لغتي الأصلية. لكن لأنني لا أعاني من أيّ فصام (شيزوفرينيا)، فانا أرفض الاختيار بين نمطي السفر هذين: الفعليّ والخياليّ. بل أمارس الاثنين بهوى وتعايش، بل بصورة متزامنة أحياناً. فقبل فترة، سافرت إلى اندونيسيا، وبالذات إلى جزيرة جالوة، لزيارة معبد بوروبودور البوذيّ، رحلة كنت أحلم بالقيام بها منذ زمن بعيد. لكنّ هذا كلّ لم يمنعي من السفر في قلب قطرة ماء موضوعة تحت المجهر، لكتابة حكاية شعرية عنوانها «صيف في ضيافة التقيعات»!

■ وضعت كتاباً في رهبانة الصحراء المصرية. هل يشكل الزهد في نظرك علامة فارقة لكلّ تجربة روحانيّة؟ فيمّ تميّز الروحانيّة الشرقيّة؟

■ إهتممتّ بالزهاد المسيحيّين الذين عاشوا في الصحراء المصريّة بعد زيارتي الأولى للبلاد، في ١٩٥٦. لكنّ هذا الاهتمام لم يكن منصباً على الزهد، ولا على المسيحيّة، بقدر ما على التجربة الخاصّة لأولئك الرجال الذين كان بعضهم يعيش فوق العواميد والمسلات (غرفوا بـ «العاموديّين»)، والبعض الآخر في عزلة تامّة في تجويف شجرة (غُرف الواحد منهم بـ «الراهب الحبّيس»)، وآخرون منزويين على فروع الأشجار (غرفوا بـ «الشجريّين»). هذا كلّ من دون أن تطأ أقدامهم الأرض أبداً تنطوي هذه الغرايبات على تحدٍّ للشروط الانسانيّة، وعلى بحث عن الإنسان المتخفّف، الملائكيّ. إنه بحث عن حياة متحرّرة إلى أقصى حدّ ممكن من إكراهات المادّة، أي، باختصار، محاولة، هي في نظري ساذجة وباعثة على الشفقة، لتجاوز حدود الانسانيّة. لأنّ هذا كلّ كان مصحوباً بزهد جنونيّ، وأحياناً بشووية للأعضاء. الجانب المتمرّد في هذه الحيوانات، لا الجانب الدينيّ، هو ما اجتذّبني. ثمّ إنّنا نجد الاختيارات ذاتها والأسراف ذاتها لدى بعض ممارسي اليوغا بين الهنود. وما بدا لي أكثر كشفاً وإثارة للفضول في ذلك الشطر من حياتي هو أنّ هذه الظواهر قبض لها أنّ تقوم داخل المسيحيّة. أكان أولئك الرجال قديسين أم مجانين؟ لست لأعرف. أعتقد أنّهم ما كانوا هذا ولا ذاك، بل كانوا يريدون التمتع خارج الانسانيّة، ليسرّعوا من وصولهم إلى ملكوت السموات بصورة من الصور. من تأمل هذا كلّ ولد الكتاب الذي صدر في ١٩٦٢ تحت عنوان «رجال شيلون بالله»، والذي ما برح يجد قراء بالفي الشغف حتّى الآن. لكنّ هذا ما عاد يندرج في المجذباتي الحاليّة.

■ عيّنت بمختلف التصوّرات الدينيّة ووضعت كتاباً في التاريخ مختلف تمثّلات الألوهة عند مختلف المجتمعات. كما وضعت بالاشتراك مع عالم الأحياء المعروف ألبير جاككار كتاباً حمل عنوان «العالم

والمعتقدات. كيف تفسر تفاقم الحاجة إلى الاعتقادات الماورائية لدى شطر واسع من الجمهور المعاصر؟
■ بخصوص مسألة الله أو الإله، لا تدهشني شمولية الظاهرة بقدرما تدهشني الشاكلة التي بها تستحوذ عليها كلّ ديانة. فكلّ من الديانات الأبراهيمية الثلاث مقتنع بأنه الوحيد القابض على الحقيقة، وبأنّ كلّ من لا ينضوون تحت لوائه هم ملحدون أو كفرة كما كان يُقال قديماً. وبالمقابل، ينبغي ألاّ توهمنا الاعتقادات التلغيفية أو التوليفية المتكاثرة، فلا يمكن أن تقوم ديانة على «كوكبيل» من الحقائق المتعالية المقتطعة هنا وهناك.

ينبغي أن نعرف لمَ يظلّ إنسان اليوم بحاجة إلى الله أو إلى إله. ساقول بصورة إجمالية إنه يصعب على البعض القبول بفكرة أننا هنا على الأرض بمحض صدفة، أي من دون أن يكون قد أرادنا ورغب فينا أب خالق وسماوي. أب وخالق يُفترض به أنه يواصل الاهتمام بنا حتى بعد الخلق. إله لا معنى إلاّ بالمجرات والنجوم لا يمكن أن يعيننا، ولا أن يثير عاطفتنا نحوه. يلزمنا إله ملتفت إلينا، لا إلى الفضاء غير المنتهي للأكوان الأخرى، إله يسمعنا، وإذا أمكن يسعفنا. هذا كله علامة على قصور، على عدم نضج ولا أقول طفولية، وفي الأوان ذاته على شرطنا الفريد بالقياس إلى الكائنات الحية الأخرى. اعتقد من ناحيتي أنّ الإنسان ما برح اليوم في بدايات مغامرته الروحية، وأنه ليس طفل الله بقدر ما هو طفل التطور، وأنه بحاجة إلى إله أو إلى الله لمعجزة عن أن يكون ذاته...

■ خصصت الغنوصيون أيضاً بكتاب نال انتشاراً واسعاً وكتب عنه هنري ميلر ولورنس داريل بإعجاب وثناء. إلى أيّ حدّ يزحزح الغنوصيون، الذين تحيلهم أنت شديدي المعاصرة والأثرة، معرفتنا بالعالم والإنسان؟

■ أقول باختصار إنّ الغنوصيين جاؤوا للتفكير بالإنسان والكون بخميرة تحرّر. كانوا شديدي الحساسية بالمعاناة وموت النفوس وجميع العاهات والاكراهات والاستحالات المرتبطة بالشرط الإنساني. من هنا فكروا - فكرة غريبة حتى لا أقول شاذة - بأنّ عالمنا الماديّ والأرضي عالم زائف لا يمكن أن يتوأم ومشاريع ربّ رحمن وعادل. وعليه، فلا يمكن أن يكون هذا العالم إلاّ صنيع خالق اغتصب سلطة الخلق وقام بمحاكاة ساخرة للخلق الفعلية، خديعة وكاريكاتور للعالم الحقّ. هذا العالم الحقّ، شأنه شأن الإله الحقّ، لم نعرفه نحن أبداً. هو موجود ومخفي. ودور الغنوصي (كلمة تعني «العارف» أو «الملقّن») هو إباطة اللثام عن هذا الوهم، هذه الكذب بخصوص الخليفة، والكشف عن الطريق الموصلة إلى الخالق الحقّ. وهو، أي الغنوصي، يقترح محاربة هذا الخلق الزائف بجميع الوسائل، والكشف عن حيل هذا الذي كانوا يدعونه بـ«الأرخون» (العمدة في البلديات اليونانية القديمة، ولكنتهم كانوا يظلمون هذه التسمية على مفتصب الخلق كما كانوا يتصورونه). كما كانوا يدعون إلى رفض الزواج وإلى العزوف عن الانجاب وعدم الامتثال إلى السلطات الزمنية وممارسة حياة مضادة داخل المجتمع نوعاً ما. هذا الملمح هو الذي اجتذبتني لدى الغنوصيين، الذين اعتبروا عنه في نصوص مثيرة بل مفجّرة للمعاطفة، بالرغم من الطابع اللبهم في الغالب والمتناثر لأبحاثهم في نشأة الكون وخلاص النوع البشريّ.

■ كنت أول من ترجم إلى الفرنسية أشعار سيفيريس وإيليتيس وريتسوس وكذلك العديد من كتاب القصة اليونانيين. أية مكانة تمنح للترجمة في مشروعك ككاتب؟

■ لم تشكل الترجمة عندي تجربة ثانوية أبداً. لم أترجم إلا كتاباً اخترتهم أنا نفسي، كتاباً وخصوصاً شعراء أشعر بالارتباط بهم بأكثر من أصرة أو سبب. إن ترجمة شعراء من وزن جورج سيفيريس أو أوديسيوس إيليتيس قد أجبرتني على إعادة تعلم لغتي الأصلية لا كون بمستوى الأصل المترجم، ومن هنا كانت الترجمة فعل خلق. لترجمة شعراء، ينبغي أن يكون المترجم شاعراً هو نفسه. تصبح الترجمة هنا مرافقة للمؤلف المترجم ومحاولة للعثور ثانية لا على ما يريد قوله فحسب، بل كذلك على شاكلته في القول، أي أن أشيع في لغتي صدى لغته. أي، إجمالاً، أن أضع خطوي في خطوه مهما اختلف مقاس قدمينا. هذا كله لا يشكل عملية لغوية إلا في شطر منه. فالترجمة إعادة خلق، إنها معاودة للقصيدة بأصوات أخرى أو كلمات أخرى، بالاحتفاظ بشحنة البلاغ والعاطفة الشعرية. لقد كرست سنوات عديدة من عمري لترجمة شعراء وكتاب يونانيين، قدامى ومحدثين، ولم يخامرني أبداً الشعور بأنني اغادر بذلك مسالكى الخاصة ككاتب. لقد كتبت بالتعاون معهم، هوذا كل ما في الأمر. وفي كل مرة يدور فيها الكلام على الترجمة أفكر برسالة بعثها الشاعر الإيطالي أنغارييني إلى الشاعر المترجم الفرنسي أرمان روبان، يتحدث له فيها عن ديوان له كان روبان ترجمه إلى الفرنسية. كتب له: «لقد قبضت عليّ من الجذور، وثمة اليوم تحت التربة، بفضلك أنت، ازهار آخر، وإني لتساءل أين هو يا ترى وجه قصائدي وأين هو قفاها. صرنا نشكل، أنا وأنت، شجرة مزدوجة. يا للمديح الرائع لمترجم! لكن لا ننس أن أرمان روبان هو نفسه من تقدم بالتعريف الأجمل في نظري لعمل المترجم، مترجم الشعر على الأقل:

«باختيار الكلمات، اجتراح روح موازية

ومرافقتها حتى آخر الشوط».

ان يصبح روحاً موازية، هوذا بالذات ما يجب أن يفعله المترجم.

■ محضتي في دراساتك مكانة أساسية للأساطير. أما يزال الإنسان المعاصر أو العصري في نظرك منتجاً ومستهلكاً كبيراً للأساطير، بالرغم من نزعة الشككية الظاهرية؟ نذكر بهذا الصدد كتاب رولان بارت الهام «ميثولوجيات» الذي رصد فيه وحل بعض أساطير المجتمع الفرنسي في الخمسينيات من القرن العشرين. كيف تفسر هذه الحاجة الدائمة إلى الأساطير والميثولوجيات؟

■ الأساطير، أقصد الأساطير المؤسسة، سواء أكانت متعلقة بنشأة الكون أو بالماوراء، تكشف عن المجتمع، أي مجتمع، بالقدر نفسه الذي تمارسه نظم القرابة وشبكات التبادل الاقتصادي والرمزي أو برامج التلفاز. ولكل أسطورة طبيعة مزدوجة: فهناك، من جهة، حكاية تُعد مقدسة، شديدة الارتباط بالمجتمع الذي يبتكرها ويثبتها بأن يدوتها، فتكون قابلة للزوال بزواله، ومن جهة أخرى بلاغ أو فحوى تمتنع على الزوال في الغالب لا دائماً. بلاغ حامل لحقائق أشمل. وأنا طالما فكرتُ، بصدد الأساطير، بمخلوقات بحرية بالغة الارتباط بشروط معينة للطبيعة والماء الذي تعيش هي فيه. بعضها

هو من الانشداد إلى هذا الوسط بحيث يختفي باختفائه أمام أدنى تغير للبيئة. البعض الآخر أكثر استقلالاً، فيتمكن من البقاء مهما تغيرت الظروف المنافية، لأنه أقدر على التكيف وظروفاً أخرى. وحدها العناصر التي هي من الفئة الأخيرة استطاعت أن تنقل الحياة على الأرض وثبقيها. الأمر نفسه بالنسبة للأساطير. فإذا كانت شديدة الارتباط بالمجتمع الذي انتجها، أي باعتقاداته وطقوسه ومخاوفه واستهياها، اختفت باختفائه. إن آلاف الأساطير اليونانية اختفت أو هي اليوم غير قابلة للقراءة إلا من قبل علماء الميثولوجيا. لكن أساطير يونانية أخرى، كأسطورة أوديب أو أنتيغون أو ميدبه أو الكترا، بقيت بعد زوال العالم القديم. الأمر نفسه بالنسبة لأورفيوس وإيكاروس. ذلك أنها تخاطب لا الإيمان أو العقل وإنما هذا الجانب من تكويننا الذي يمكن دعوته، بحسب الحالة، بالخيال أو اللاشعور، الحلم أو الكابوس، أي، إجمالاً، اللاعقلاني. للاعقلاني هو في الغالب غير واع. لنفكر، مثلاً، بهذه الدعاية التلفزيونية للمياه المعدنية، التي تدعونا إلى «تجديد ماء خلايانا». أكانت هذه الصيغة وما يرافقها من صور للماء الرقراق والنبع الحي لتوقظ فينا أدنى صدى لو لم تخاطب لاشعور المشاهد الرجوع إلى أسطورة «ينبوع الشباب»؟ لا تشكل الأساطير تخريفات دائماً. والكثير منها ما برح يحاطبنا لأنه يتوجه إلى مناطق حساسة، كامنة وانفجارية، من كياناتنا النفسي. ولا يبتعد الإنسان الأساطير كما يحلو له وكيفما اتفق. يسألونني أحياناً إن كان هناك أساطير حديثة محض ولا تدبر بشيء لأساطير المجتمعات القديمة. لا أرى من هذه الأساطير إلا القليل. فاوست مثلاً أو دون جوان. فحتى أسطورة الكهرباء ترجع إلى الأسطورة القديمة للجنية حاملة العصا السحرية. لناخذ هذه الأسطورة البعيدة الدلالة والتي يمكن أن نحللها بالتفصيل: أسطورة الغروب أو الغسق الكبير، التي أطلقها ماركس، ملتحماً عبرها إلى رحيل الرأسمالية الوشيك، والتي دفعت إلى الحلم أجيالاً وأجيالاً من الشغيلة والمعدمين. لم يأتى الغسق الأخير للدلالة على انقلاب العالم وتجديده؟ لم لا نتكلم بالعكس عن صباح عظيم أو فجر عظيم؟ اليس مفترضاً بالثورة أن تشكل فجراً لا غسقاً؟ أو لا يناط بها افتتاح عهد من التاريخ جديد وإنارته، لا اختتام عهد أو توديعه؟ اعتقد أن ماركس، الذي كان كما يعرف الجميع المانيّاً وتمثل الألمانية لغته الأم، يستعيد هذه الصورة، بوعي أو بلا وعي، من قراءات طفولته ومن أسطورة «الراغاروك» أو غسق الآلهة الجرمانية. هذه الأسطورة الجرمانية القديمة تغف وراء صورة «الغسق الكبير»، كما تغف أسطورة «ينبوع الشباب» وراء المزايا المنعشة للمياه المعدنية.

■ تمتاز دراساتك بمزج مشهود له بالفردة بين الصرامة والتشويق، شعرية الصياغة والتدقيق المتبحر في الأفكار. أين ينتهي عندك الشعر وأين تبدأ الكتابة الفكرية؟

■ ليس لديّ منهج ثابت ولا وصفة محدّدة في الكتابة. ولن أتقدم بمعلومة جديدة إذا قلتُ إن هناك مستويات متعدّدة للقراءة في كلّ نصّ، وأنّ مقروئية نصّ، أي قابليته للقراءة أو انتفاعها يعتمدان على قدرات القارئ وعلى قدرة التأليف الخاصة بكلّ كاتب. ينبغي أن يتضافر جهد الاثنين، الكاتب والقارئ، ليقوم الكتاب. هناك نصوص لا تتطلب من القارئ أيّ إعداد خاصّ، ونصوص أخرى، كالملوّقات العلمية، تفترض معرفة معيّنة مسبقة. وفي ما يخصّني، اعتقد أنّ مقروئية نصوصي (لا جميعها، فبعض قصائدي لا يمكن القول إنّها يسيرة القراءة) نابعة من معطى لا أدري هل ساجرؤ على

وصفه بالطبيعي، أكثر مما من جهد مجتهد أو مضمّن. أمّا عن «تبحري» الذي تشير إليه، فاعتقد أنه هو الآخر نسبي. أشير مع هذا إلى أنني كنت نهما للمعرفة منذ نعومة أظفاري، وأضيف أن لم يكن في منزلنا كتاب واحد، ولا مكتبة، وأنني اكتشفت الكتب في المدرسة وفي بيوت أصدقائي. كنت في طفولتي وصباي اتهم كل ما كان يقع تحت يدي، مع تفضيل معقود لكتب ترويج العلوم ودراسات التاريخ الطبيعى (كان طموحي لزمان طويل يتمثل في أن أصبح عالما بالطبيعيات) والقصاص العلمية المتخيلة. هذا الفضول لم يجد ترجمته إلى مؤلفات، باستثناء كتابي «هذا اليوم الراهن الجميل»، الذي يحمل عنوانا ثانويا: «قراءات من أجل الحاضر».

أمّا عن الشعر، فكتابته تتمثل لدي في ابتكار لفظي وشكلي وإيقاعي. كتابة الشعر هي وضع الكلمات في نظام معين توحيّا لأثر انفعالي معين أو رجة معينة. وخلافا لما أقرأ اليوم لدى البعض، فلا يمثل الشعر لدي عملية لسانية بحتة. بل هو تحويل للغة إلى لغة خاصة بمن يكتبها، كما تكون دفعة الأصابع أو نبرة الصوت خاصة بكل واحد. هي عملية انتقاء وفي الألوان ذاته ابتكار وتجديد في انتقاء الكلمات والأصوات ودفعها لملاقاة بعضها البعض. في أحد الأيام، التقيت في الأرياف الفرنسية شاعرا عاميا يجهل اللسنيتات ولا شك، قال لي إن الشعر يحدث «عندما تلاقي كلمة كلمة أخرى لأول مرة». هو عرس بين الكلمات، زفاف أو برق ينشا من تلاقيها هذا. ثم إن أندريه برتون، في قصيدة له عنوانها «على طريق القديس جيمينيانو»، كتب هو الآخر أن «الشعر ينشا في الفراش كالعشق. ملاعته المبعثرة هي فجر الأشياء». لقد قرأت هذه القصيدة قبل أكثر من أربعين سنة، ولكنني واثق من دقة تذكري لها. فلن كان الشعر مرتبطا على هذه الشاكلة بالجانب الأبروسي أو الشهواني من اللغة، فإنه ليصعب علي أن أبرمج ليالي أعراسي مع الشعر، أو ربما شهور العسل التي تجمعني بقصيدة.

■ هل يمكن أن نسالك والحالة هذه عن «عائلتك» الشعرية، ما دام شاعر لا يتحرك وحيدا في مجزة اللغة، وما دامت أعراسه الشعرية نفسها يمكن أن تكون مسبقة ومتبوعة بحبة أصوات الآخرين؟

■ أنا أمقت الانشداد إلى مدارس معينة، وأفضل محبة شاعر بذاته، ولدى هذا الشاعر نفسه أثر التعلق بقصائد معينة أو بقصيدة. كل شاعر هو كون كامل، وفي رامبو مثلاً ثمة أكثر من رامبو. شعراء عديدون، بعضهم مشهور، والبعض الآخر مغمور، يسكنون قصائدهم بفضل نفس معين أو صورة معينة. ولئن كنت مجتنباً، بين شعراء القرن التاسع عشر، إلى رامبو ونرفال ومالارمه، فانا لا أنسى فرلين ولا ليون ديركس، الشاعر المظلم، الخيف أحياناً والنسبي اليوم تماماً. ومن المعاصرين، أذكر، إلى جانب بونفوا وشار وبرتون، باتريس دو لا تور دو بان، الشاعر غير المعروف كثيراً اليوم، إن لم أقل المجهول، الذي توقّي بُعيد الحرب والذي كان قريباً من ميّوش. كان له تأثير كبير علي في صباي. وهنا أيضاً يمكن أن أقول إن مسيرتي هامشية ورخالة. فانا أقتطف في مشاتل الشعر، هنا وهناك، عطوراً بعضها لازب لا يتلاشى والبعض الآخر فوري وسريع التبخر. هل الشعر قائم ليدوم مهما كان الثمن، أم ليرينا الأبدية في مسار برهة؟ أهو نبع أم خليج؟ رفقة طويلة أم اقتتان مفاجيء، عشق من نظرة واحدة أم زيجة عن غرام؟ أفضل من ناحيتي ألا أجيب، كي أحتفظ في داخلي بمعجزة لغزه.

نصّ لجاك لاكاربيير
بلاد بمثل هذا القرب
(مكتشفاً السيّاب)

أدين للمصدفة بلقائي وشعر السيّاب . إكتشفتُ، في منزل صديقي الشاعر لوران غاسبار بتونس،
« قصائد جيكور » حال صدورها بالفرنسية بترجمة صلاح ستيتيه وكاظم جهاد، فجعلتُ أنصقحها،
واستوقفنتني، بحدّة، الأبيات الأولى من « تموز جيكور »:

« نأبُ الحنّزير يشقُّ يدي
ويغوصُ لظاه إلى كبدي
ودمي يتدفّق، ينسابُ:
لم ينفك شقائق أو قمحا
لكنّ مِلحاً . »

تصوير رائع، بل سأقول استحواذ رائع عبر الشعر على أسطورة رافدينية عريقة . ما كنتُ، في
سذاجتي أو جهلي، لأحسب للحظة واحدة أنّ هذه النصوص العتيقة، هذه القصائد السومرية والأكديّة
المنقوشة على رُفم من الطين، وهذه الشخوص الأسطورية المتغنّدة طويلاً في صمت الرمال، يمكن أن
تعاود الانبثاق على هذه الشاكلة لدى شاعر معاصر، وإن يكن عاشقاً في المكان نفسه . ما كنتُ
أحسب أنّها يمكن أن تكون، اليوم أيضاً، مصدر إلهام وتأمل وتمّاه . وها هي ذي تعاود الظهور في شعر
السيّاب . بل أكثر من هذا: إنّها تتنقّس وتحيا، كما لو أنّ الأطياف العظيمة لعشتار وتموز وسواهما لم
تبرح هذه الأماكن قطّ، وكما لو كان ما يزال في مقدورها أن تأتي لتلامس الأحياء القادرين حتى الآن
على الهمس بأسمائهم . في إحدى صيغ أسطوريته، يموت الإله تموز، شأنه شأن الفينيقي أدونيس، من
جرّح أحدته فيه خنزير بريّ . ولكنّ تموز سينبعث لأثّه إله؛ ولأثّه إله النبات والخصرة فهو ينبعث في
الربيع . لكن أتى للشاعر أن ينبعث؟ بل هل يقدر أن يواصل البقاء بعد جرحه؟ إن كلّ انبعاث محرّم
عليه، وما يجمعه بالإله هو الجرح وحده . ما من بساط مزهر بشقائق النعمان من أجله، ولا من سنابل
للقمح مشرّبة نحو الشمس، بل الملح، أي العطش لا يروى أبداً، والحبّ الذي لم يكن متبادلاً قطّ،
والحياة غير المكافئة البتّة . إلّا إذا صنع الشاعر – وهذه هي بالذات حالة السيّاب – أقول صنع من أرضه
الأمّ ومن الذاكرة التي تحملها وتصلها بالإله المبعوث مشيمعاً يسري فيها الدم، أي الذكرى أيضاً،
يسريان في الاتجاه المعاكس، صاعدين من الإبن إلى الأمّ، ومن الشاعر إلى الرحم الأرضي، مُنعشين
على هذه الشاكلة التربة التي رأى هو عليها النور:

« جيكور... ستولك جيكور: »

النور سيورق والنور.

جيكور ستولد من جرحي،

من غصة موتي، من ناري...»

منذ سنوات وأنا احتفظ في داخلي بكامل العاطفة التي أثارها هذه القصيدة الأولى التي أقرأها للستاب، هذا الشعور بتيار غير منقطع أو متجدد الانبجاس على نحو معجز بعد قرون من الانطمار والنسيان. حتى يتدفق الماء المخفي في الأرض، ينبغي أن يكون المرء كشاف ينابيع. ولكي تعاود الانبثاق هذه الذاكرة الكامنة غير الميتة أبداً، ينبغي أن يكون المرء شاعراً، ينبغي أن يكون الستاب. في مصادفة ليست بالمصادفة حقاً (فانا طالما لاحظت أن القصائد تأتي في اللحظة التي نكون ننتظرها فيها بسرية) كئاً، أنا وزوجتي، قبل اكتشاف الستاب بقليل، قد قلّمنا، في جنوب فرنسا، في كورديس على وجه التحديد، قراءة عنوانها «نشيد الخليقة»، جمعنا فيه قصائد حول نشأة العالم. وكان بين عناصرها الحوار الرائع بين الإله – الراعي دوموزي وإلهة السماء إنانا، وهما السلفان السومريان لشموز وعشتار. فما أسعد المصادفة في أن أعثر، بُعيد ذلك بقليل، على أصداء من هذا الحوار لدى شاعرٍ عراقيٍّ معاصراً

دوموزي إله – راعٍ مغرم بالإلهة كئية القدرة إنانا. ولكئته إله هشّ (والعشق يطبع بالهشاشة حتى إلهاً!)، إله منذور للتضحية من دون أن يعرف بذلك. يطيب لي أن أستشهد هنا بثلاثة مقاطع قصيرة عن مأساة هذا الإله وموته، لأنني أجد في شعر الستاب رجوع صداها الحق. صدى لا فحسب لمأساة الإله، أو جرحه أو موته، بل لكل ما يحيط بذلك، كما لو أن المشهد لم يتغير قيد أنملة منذ ثلاثة آلاف سنة، نعم، النهر والغرين وأعواد القصب ورائحة البرك والشمس المرهقة وزعيق الحيوانات الغائصة في الوحل، إلخ...

دوموزي مستلقٍ على أعشابٍ فرجةٍ في وسط البرك الواسعة أو «الأهوار». يخفو فيري فيما يرى النائم:

«مستلقياً بين صغير النبات، بين صغير النبات

كان الراعي مستلقياً بين صغير النبات.

وفيما يستريح بين صغير النبات،

رأى حلماً فارحاً. يا لفظاعتها من رؤيا!

استيقظ وفرك جفنيه، مرتعباً.»

فينادي دوموزي على شقيقته، الإلهة غتسينانا، ويروي لها حلمه:

«كانت أغصان الأسل تحيط بي من كل جانب

وحنى عود قصبٍ منفرد رأسه في اتجاهي !
عودٌ بفصنين، مألٌ أحدهما بعيداً عني !
وفي الخُرَيج، تهرب الأشجار مني !
والنهر أطفأ جمرات ناري !

فتقول له أخته إنها ترى في هذا الحلم فالأ سيئاً، وإنه يتنبأ بموته القريب، فجعلَ الإله يرثي نفسه :

« طفقَ الراعي الفتى يندبُ حظه :
عشتُ بين البشر راعياً بسيطاً
وهوذا كيفُ أعاملُ !
أخذوا شياهي وسلبوا حملاني،
وهوذا كيفُ أعاملُ !
أخذوا نعاجي وسلبوا أحصنتي،
وهوذا كيفُ أعاملُ !
أحصنتي تصهل من اليأس قربَ الموالد !
وحملانيّ اليتيمة تننّ قرب سياج الحظيرة !
وفي البادية الغاصة بالحداد تنبح الكلاب شؤماً !
وها قد ماي تنزلقان في الحفيرة المهيأة !
قبري يفتح أمامي، لا أقدر على تفاديه !
قد ماي تركنحتا تحت الرياح المطيرة !
العاصفة، العاصفة تحملني الى العالم الآخر ! »

أحسبُ أنني أسمع رجحَ هذا في أبيات السيّاب التالية :

« الموتُ في الشوارع
والغقمُ في المزارع
وكلُّ ما نحته يموت .
الماءُ قبدوه في البيوت
والهتُ الجدولُ الجفافُ

.....

غداً سيُصلبُ المسيحُ في العراق
سناكلُ الكلابُ من دم الثراق . »

ثمة هنا ما يشبه رجلاً للجرح الأساسي، بل قد أنعتته بالمؤسس، لهذه الأرض، في الصورة العتيقة لهذا الإله المضخى به، صورة لا يستعيرها السيّاب، كما يُقال أحياناً بسطحية، بل هو يأخذها ويخطئها في لحمه، وفي حياته الوجيزة جداً: تضحية كان هو نفسها ضحيتها غير المستسلمة، لا ولا المنتحية أو المتضرعة، وإلما الواعية والكاملة الصحو.

ما أدين به للسيّاب هو كونه تكلم عن هذه البلاد، بلاده، وعن هذا النهر، عن غابات نخله وأعواد قصبه وطينه، وعن محيّا أمه، عن العطور والأصوات، الصراخ والصمت، وكونه تكلم بشاكلة هي إلى هذا الحد لَهَابَة ودقيقة بحيث صارَ هذا كله قريباً منّي، وبحيث أنّني عندما أفكر به أحياناً أو أحلم به، فانا أشعر بنوع من الألفة. أشعر بأنني ولدتُ هناك في قديم الزمان، في الزمن الذي كانت السماء والأرض ما تزال إحداهما تحبّ فيه الأخرى، وتكتشفان معاً معجزة العالم. أشعر بأنني ولدت على هذه الأرض التي هي الأرض — الرحم لألهتنا، وخصوصاً لظماننا في مختلف صنوفه؛ أشعر بأنني اضعتُ هذه الأرض وعاودتُ البحث عنها منذ آلاف السنوات.

حاورة وترجمه عن الفرنسية:
كاظم جهاد



حوار متأخر مع المسرحي الإسباني أنطونيو بويرو بايخو : انتشغلت بالمسرح .. لا بالكتابة عنه

تقديم

عند التعريف بالكاتب المسرحي أنطونيو بويرو بايخو يمكن أن ينتابنا بعض من الحيرة. هل نتحدث عن بويرو، كما يطلق عليه الإسبان، للفكر وصاحب المواقف السياسية أم نتحدث عما كتب بويرو من أعمال مسرحية مُتميزة؟ فكلاهما لا يقل أهمية عن الآخر.

في البدء كان هو، بويرو، تحديداً في يوم التاسع والعشرين من سبتمبر عام ١٩١٦ وفي مدينة «جواد الاخارا» الإسبانية ولد أنطونيو بويرو في كنف أسرة متوسطة الحال. كان الأب مهتماً بالثقافة وفي مكتبته عرف بويرو أتهات الكتب في العلوم والفنون. لكن المسرح والرسم كانا أهم ما جذب انتباه بويرو لذا فقد اختار أن يدرس الفن ويتخصص فيه. التحق بأكاديمية الفنون الجميلة في مدريد سنة ١٩٣٣، لكن بين عامي ١٩٣٦ و ١٩٤٦ يمر كاتبنا بفترة تغيير وانتقال عنيف كان لها أعظم الأثر في حياته، فهي الفترة التي جعلته يترك الفن تماماً ويتفرغ لكتابة المسرح. في هذه السنوات، وبالرغم من اهتمامه بالفن، إلا أنه كان يعكف على القراءة؟ أعجبت بماركس، إنجلترا ولينين، وتأثر بالإشتراكية وهنا بدأ اهتمامه بالسياسة.

في عام ١٩٣٦ تشتعل نيران الحرب الأهلية الإسبانية ويُقبض على أبيه وشقيقه اللذين كانا ضابطين في الجيش ويتم إعدامهما.

بعد عام واحد من هذا الحدث الأليم ينضم هو متطوعاً إلى إحدى فرق المشاة التي كانت تقاتل من أجل الجمهورية. وبعد انتهاء الحرب يُقبض عليه بتهمة عدم إطاعته الأوامر وانضمامه إلى صفوف الشيوعية، فيُحكّم عليه بالإعدام، إلا أن الحكم يتم تخفيفه إلى ثلاثين عاماً.

يقضي سنوات قليلة في السجن ثم يُفرج عنه سنة ١٩٤٦ مع وضعه تحت المراقبة. طوال هذه السنوات التي قضاها في الجيش وفي السجن لم يكف عن تنظيم وممارسة أنشطة ثقافية

وفنية متعلّدة، ومنذ خروجه من السجن عام ١٩٤٦ وحتى أبريل عام ٢٠٠٠، حينما وافته المنية، لم يعد يستهويه غير الكتابة، المسرحية تحديداً، وترك فن الرسم نهائياً. حين أسعدني الحظ بزيارته في منزله بالعاصمة الإسبانية لإجراء هذا الحوار معه في صيف ١٩٩٧ أراني لوحاته التي رسمها حين كان مهتماً بالفن والتي تغطي جدران بيته جميعاً. لوحات بديعة معظمها يصوّر حالات ما أن تنظر إليها حتى تنسج فوراً حولها قصة أو ترى فيها حبكة درامية ما.

اعتقد أن إبداع بويرو، سواء كان بالرسم أو بالكتابة، كان دائماً عبارة عن تصوير لحالة ما، غالباً ما تكون أزمة، يطرحها على المتلقي ليبحثه على البحث عن حلّ لها. وهذه هي واحدة من القيم الكبرى لمسرح بويرو بايبيخو. هذا الرجل الذي بدأ في الكتابة في فترة ما زال مجتمعه يلطم أشلاءً ويعاني أهوال حرب أهلية ويعيش تحت حكم ديكتاتوري ظالم، في هذا الوقت وفي هذه الظروف التي كانت فيها إسبانيا أشدّ إبلاماً وفقرًا وتخلّفاً من كثير من بلدان العالم بدأ بويرو يكتب.

بدأ يكتب مسرحاً جاداً عميقاً لا يساهم على الإطلاق في التخفيف من هموم أهل مجتمعه، بل على العكس يواجههم بقسوة بكلّ أزماتهم. لذا لم يلاق نجاحاً جماهيرياً كبيراً في البداية، فقد كان المجتمع الإسباني قد أدمن أعمال الكوميديا أو السخرية التافهة التي يذهب لمشاهدتها فقط بهدف الضحك وتناسي مشكلات وأزمات الفترة. لكن بويرو لم يكن منفصلاً عن هذا المجتمع حين أصرّ على تصوير آلامه وأزماته وعرضها بكل صدق في أعماله. فقد كان يهدف إلى دفع إنسان هذا العصر إلى البحث عن حلّ لمشكلاته وتغيير ظروفه السيئة. لذا صوّر لنا شخصاً يحملون بحياة أجمل ويسعون إلى تحقيقها، لأنه هو ذاته كان، كما يقول في هذا الحوار: «يحمل إسبانيا أجمل».

تناول مسرحه هموم الإنسان المعاصر بشكل عام؛ فكتب عن الظلم الاجتماعي والفقر والجهل وتدني الأخلاق، مثلما كتب عن أدقّ تفاصيل النفس البشرية بهدف إبراز مدى عمق وتعقيد مشاعر الإنسان: كتب عن الشعور بالوحدة والوحشة والاحتياج والغيرة... إلخ.

حتى حينما قدّم لنا أعمالاً تناول شخصيات شهيرة ومعروفة مثل جويلا وبيلانكيث لم يكتب عن إبداعاتهم، ولا عن فنّهم، بل عن القيمة الإنسانية والشخصية الحقيقية لهؤلاء الفنّانين. دائماً الجانب الإنساني هو الذي يسترعي انتباهه.

لذا، كان من الصعب أن نتصوّر بويرو متبنيّاً لتيّار آخر في كتاباته غير الواقعية أو طارحاً لأفكاره من زاوية أخرى غير الوجودية، وهذان الاتجاهان، تحديداً، يمثلان كتابات بويرو بايبيخو.

على مدار ثلاثة وخمسين عاماً يكتب بويرو تسعة وعشرين عملاً مسرحياً. أول أعماله كانت مسرحية: «في الظلام الحارق» في عام ١٩٤٦، وآخرها كانت مسرحية: «مهجة إلى القرية المهجورة»

عام ١٩٩٩

ليس هناك جائزة خاصة بالمسرح في إسبانيا إلّا ونالها بويرو بايبيخو على مدار سنوات عمره بدءاً من جائزة «لوبيه دي بيجا» سنة ١٩٤٨ والتي تقلّمها بلدية مدريد، انتهاءً بالجائزة الوطنية في المسرح

سنة ١٩٨١

وأخيراً، في عام ١٩٩٤ صدرت الأعمال الكاملة لبويرو بايبيخو في جزعين، يشتمل الأوّل منهما

على أعماله غير المسرحية : مثل المقالات والقصص القصيرة والشعر، أما الجزء الثاني، وهو الأكبر حجماً، فيضم كل ما نشر بويرو وبايخو من أعمال مسرحية.

وقبل ثلاث سنوات من رحيل هذا الكاتب العملاق عن دنيانا وفي منزله في العاصمة الإسبانية مدريد، كان لنا معه هذا الحوار . .

■ لماذا كان اختيائك للفن المسرحي تحديداً؟

■ أنا لم أختَر المسرح، المسرح هو الذي اختارني . كان أبي، مثل كثيرين من الناس أيتام طفولتي، من أشد المعجبين بالمسرح . كانت لديه بعض الطبعات الشعبية التي كانت تُنشر حينئذٍ بلا مقابل، وكان لها جمهورها العريض . هذه المجموعات كانت تقتضين، في المقام الأول، الأعمال التي كانت تُعرض على خشبة المسرح وأحياناً بعض الأعمال غير المعروفة، ولكن لكُتّاب معروفين، وأحياناً أخرى بعض الأعمال الأجنبية المهمة أو الكلاسيكيات الإسبانية المتميزة . كان كل ذلك في متناول يدي منذ الصغر وبما أنني شخص شديد الفضول، فقد كنت أتوق لكل أشكال المعرفة، ألتصمها في مكتبة أبي أو في خارجها . بالنسبة إلى كتب المسرح تحديداً، كانت تلك الطبعات تشتمل على الآلاف من الأعمال الدرامية، منها الرديء والجيد . كنتُ أقرأ هذه النسخ مراراً وتكراراً، وكانت جميعها تثير اهتمامي بشدة، إذ كنتُ لا أزال طفلاً، وكانت قدرتي على التمييز بين المستويات المتباينة منعدمة . المهم أنني وجدتني منجذباً إلى أقصى حدٍّ إلى المسرح، كصنف أدبي، خاصة أنه بالإضافة للقراءة كان أبي يصحبنا دائماً، وأنا وأخي الأكبر، لرؤية العروض التي كانت تقدمها الفرق المسرحية التي كانت تجوب إسبانيا وقتئذٍ، وتصل إلي «جواد الاخارا» بلدتي التي وُلدتُ فيها وقضيت مرحلة طفولتي . بعض هذه الفرق كان جيداً جداً، وكان أبي يصحبنا دائماً لرؤية هذه العروض التي كانت تُقدم في المناسبات والأعياد الرسمية من كل عام . إلى كل هذا أعزو ولعبي بالمسرح . فلو كان أبي فيزيائياً أو عالم ذرة مثلاً، لكنك الآن أحلم بالمدارات والكواكب، وهي بالمناسبة أشياء أحلم بها بالفعل من وقت لآخر، لأنها تفتح تساؤلاتنا وفضولنا على آفاق أكثر رحابة وإسعاداً، ومثل هذه التساؤلات الخاصة بمهية العالم قد شغلتني كثيراً، لكنني بالطبع لستُ خبيراً بها .

■ متى بدأت الكتابة؟

■ لم أبدأ ككاتب ولم أكن شغوفاً بالأدب بشكل رئيس، ففي البدء كان الرسم هو حرفتي الأصلية منذ الصغر . لكن حين بدأت أكبر أخذ اتشغالي بالأدب يزداد، وتوافق ذلك مع إيمالي للفن حتى احتل الأدب المساحة الأكبر من حياتي . ولهذا يمكنك القول إنني لم أكن كاتباً ملتزماً منذ البداية .

■ إسمح لي أن أسألك سؤالاً قد يبدو به بعض السذاجة وربما الغباء . .

■ (يقاطعي) : لقد كان أوسكار وايلد يقول : « ليس هناك سؤال غبي (أكمل معه) : ولكن هناك إجابة غبية » !!

■ لو كان أوسكار وايلد قد سمعَ سؤالِي هذا فحين المحتمل أن يغيّر رأيه .

■ (يضحك) .

■ كيف تُكتب المسرحية؟ أتصور أن هذه الكتابة تمر بمراحل عديدة من التخيل والإعداد... إلخ، لكن كيف يتمكن المؤلف من تجميع ذلك كله في عمل واحد؟ هل تجلس لتكتب العمل كاملاً مرة واحدة مثلاً، أم أن ذلك يتم على أجزاء وفترات متقطعة؟

■ في الواقع الأمر يختلف حسب العمل نفسه. فقد كتبتُ إحدى مسرحياتي في سنة أو عشرة أيام، وكتبتُ أخرى في عامين كاملين. اظن أنه لا توجد قواعد. هناك بالطبع نظرية محددة وأسلوب محدد لفهم المنهج الإبداعي للعمل، لكن ليست هناك قواعد ثابتة وحاسمة. فيما اعتقد هناك مراحل مختلفة وأعمال تخرج للنور بسهولة شديدة، وأخرى تستلزم جهداً أكبر. والحقيقة أن الأعمال التي كتبتها بسهولة ويسر كانت أعمالاً أولى فقط، لكن مع مرور الزمن أصبحت الأمور تزداد تعقيداً. كل مرة أكتب فيها تكون معاناتي أكبر من سابقتها. وأستطيع أن أجزم بأن مسرحيتي الأخيرة^(١) هي الأصعب على الإطلاق، بينما مسرحية مثل (في الظلام الحار، ١٩٤٦) كتبتها بسهولة شديدة. نعم، عدلت وغيّرت بعض الأشياء، وأعطاني تأخير عرضها فرصة الإضافة والتعديل، ولكن من حيث المبدأ كان التخطيط الأولي لهذا العمل هو الأساس الذي خرج للنور بسهولة أكثر من الأعمال التي كتبتها فيما بعد.

■ لكن كيف تطرأ لك الفكرة من البداية؟ كيف تبدأ حالة الإبداع؟

■ هذا ما كنت أتمنى أن أعرفه أنا، فلو كنت أعرفه لكنتُ جعلت هذه الأفكار تتدفق عليّ أكثر حتى أزداد حيوية وأرفع من مستوى معيشتي المادي، ولكن للأسف الأمر ليس كذلك. الموضوعات التي أتناولها بالعرض في أعمالي بوجه عام، باستثناء الأعمال الأولى، كلها تنسم بالصعوبة والتعقيد. إنني أبذل مجهوداً شديداً حتى أتمكن من وضع تصور للفكرة الرئيسية للعمل، ومن ثم تطوير هذا التصور. بالطبع، هناك أعمال تخرج بسلاسة شديدة وأخرى تحتاج إلى وقت وجهد أكثر، كما أشرت سابقاً، لكن غالبية أعمالي أرفقني الإمعان في التفكير في مضمونها قبل أن أكتب أي كلمة من كلماتها. من حيث الخط الرئيسي للكتابة بشكل عام أنا أبداً لم أشرع في كتابة عمل ما دون أن أكون مدركاً بوضوح تام أين سوف أتوقف، فحين أبداً في الكتابة يكون لديّ تصوّر مسبق عن مضمون المسرحية وتصوّر لأكثر من حبكة واحدة لها، بحيث أتي لو شعرت أنني غير راضٍ عن الأفكار التي تطرأ لي أثناء الكتابة، أعدتها على الفور بأفكار تنتمي إلى النسيج نفسه وتسير على الخطّ الدرامي ذاته، ولكنها تكون أفضل من سابقتها.

أحياناً كنت أرتق في ذلك، وأحياناً أخرى كان النقد يرون غير ذلك، وهكذا أتخيل مضامين أعمالي قبل كتابتها وأحاول ألا أخطئ كثيراً في صياغتها عند الكتابة. هذا فيما يخص الموضوع أو الفكرة بشكل عام، أما عن الجانب التطبيقي لذلك بشكل أكثر تفصيلاً، لآتي أرى أنك تسعين وراء التفاصيل الدقيقة، فانا أضع تخطيطاً أولياً للجمل الأحداث دون أية حوارات، وإذا كانت هناك حوارات فإنها ليست أكثر من بضعة جمل لا تتعدى الجملتين أو الثلاث، تمثل مفاتيح للفكرة تساعدني فيما بعد، أما الباقي فيكون عبارة عن سرد بنائي لمضمون العمل ذاته ولكنه لا يوضحه ولا يشكله. بعد ذلك أقوم بعمل تخطيط آخر أتمتع فيه أكثر في سرد الأحداث، هذا يأتي غالباً في صورة نص فيه

بعض الكلمات التي تكون عبارة عن محاولات لبناء المسرحية لا تشكل أيّاً من الحوارات بعد، ولكنها توضح المشاهد التي ستكتب بين هذه الشخصية وتلك. هنا أستطيع أن أضع اللمسات أو المؤثرات التي تحدد سير العمل فيما بعد. وحين أنتهي من هذا التخطيط الثاني الذي يشبه النص والذي لا يتجاوز ثلاث ورقات عادة، وقتها أمتح نفسي إجازة، فأنا شخصٌ كسول أعشق الراحة التي لا يسبقها عملٌ كثير، لبضعة أيام أستنشق فيها الهواء النقي، ولكن الفكرة تظلّ في رأسي، وبعد مرور أيام قليلة أبدأ في كتابة الجزء الأول، المشهد المحدد وهنا تبدأ كتابة الحوارات. السبب في هذا الفاصل الزمني الذي أسمّيه راحة، هو أنني حين أشرع في تطوير بعض الأفكار التي تكون قد طرأت لي منذ البداية، أتعثر وأجد أنّ هذه المضامين عندما تكتسب شكلاً ما، وعند صياغتها في حوار ما، تخرج مغايرة لما كنتُ أريده، وتتناهني حالة من عدم وضوح الرؤية. لذلك، أنتظر بضعة أيام فرّما تطرأ لي أفكار أكثر ثباتاً وتماسكاً. أحياناً، كنتُ أقاطع عملاً ما بدأت في كتابته ولا أستأنفه قبل عامين مثلاً.

أنا هنا أصف لك عملَ كاتبٍ مسرحي، عملي أنا، بعيداً عما قد يبدو في الظاهر من كونه بسيطاً، سلساً، منسأباً بسرعة، أفكاره متدفقة دائماً... إلخ. على العكس تماماً، فأنا أكتب بصعوبة وببطء ولا أشعر بالرضا أبداً عما أكتب، فضلاً عن أنني «أحذف» كثيراً. ومع ذلك، وهذا مما يدهشني، فبعض هذه الأعمال، في النهاية، تكون على درجة عالية من التماسك والصدق بالرغم من الظروف الشخصية السيئة التي كتبتها في ظلّها.

■ أليس صحيحاً، دائماً، أن الظروف السيئة هي التي تنتج الإبداع الصادق؟

■ من الممكن أن نقول ذلك، فهناك نظريات أدبية ترى أنّ الظرف السيئ يدفع للإبداع الاصيل، وهذا يحدث في بعض الأحيان، لكن ليست هناك قواعد ثابتة مؤكدة في هذا الشأن، لأنّ هناك كتاباً أكثر من رافعين، عبارة، يكتبون بسهولة وتدفق، دون حتى أن يحذفوا كلمة واحدة.

■ هذه الفكرة تأخذنا إلى سؤالٍ التالي: ما هو وجه الارتباط أو نوع العلاقة بين المسرح والمجتمع؟

■ هي علاقة جدلية بشكل عام، فهناك توازٍ بين الأحداث والبنى الاجتماعية وبين الأدب، لكن هناك حالات استثنائية من المواهب الفطرية القادرة على إبداع وتخيل أفكار ومشاعر وأزمات منفصلة تماماً عن عالمها الخاص الواقعي في الحقيقة.

■ لماذا لم تهتم بالجانب النظري للكتابة؟ لماذا لم نقرأ لك دراسات أو أبحاثاً تتعرّض فيها لصناعة الكتابة المسرحية مثلاً فعل «الفونسو ساستري»^(١) مثلاً؟

■ أعتقد أنني انشغلت بكتابة المسرح أكثر من انشغالي بالكتابة عن المسرح. ولكن الحقيقة أنني كتبتُ في هذا الموضوع بعض المقالات، لكن ما حدث هو أنني أبداً لم أقرّر يوماً أن أجمع هذه التأمّلات حول الفعل المسرحي في كتاب مثلاً. علّني أفعل ذلك يوماً ما، لأنني أعتقد أنّ ما كتبتُه عن الفن المسرحي بشكل عام وعن أعمالي أنا بشكل خاص من الممكن أن يؤمّن نظرية مسرحية متماسكة.

■ لا يسعني هنا إلا أن أتساءل: هذه القدرة على الإبداع الفكري عموماً والدرامي بشكل خاص

التي تتميز بها اهي نتيجة موهبة طبيعية ام ائلك صقلتها او حتى خلقتها بالقراءة عن قواعد كتابة المسرحية؟

■ قراتُ عن فنّ المسرح قبل أن ابدأ في الكتابة المسرحية، لكنني لم اكنُ « عالماً » فيه . اظنّ انه كانت هناك موهبة تطوّرت مع الزمن وخبرة التجربة العملية .

■ تناولتُ في العديد من أعمالك شخصية الكفيف وتعرضت من خلال استعراضك هذه الشخصية، لطرح مفاهيم فلسفية عميقة تُعنى برؤية الإنسان للعالم وهموم البشر عموماً . لِمَ كان اختياريّ للكفيف تحديداً، للتطرق لهذه الأفكار؟

■ لا أعلم تماماً لماذا اجتذبتني هذا الموضوع أكثر من غيره . فانا لم امز في حياتي بخبرات شخصية مع كفيف البصر، لكن مع ذلك استحوذ موضوع فقد البصر على تفكيري، لا أدري لماذا، ربما بسبب قراءاتي أعمال كتّاب آخرين ثم فيها تناول الموضوع ذاته بشكل لافنت مثل : (مدينة المكفوفين) لولس أو (ماريانيللا) لجالدوس، وغيرهما .

■ إذا فالسبب المباشر للتعرض لهذا الموضوع لم يكن بهدف استخدام رمزية فقد البصر للتحايل على الرقابة المفروضة حينئذٍ، فيما بين عامي ١٩٤٦ و ١٩٧١، أي بدءاً من الفترة التي أعقبت الحرب الأهلية واستمرت طوال عقود حكم الجنرال فرانكو؟

■ بالطبع استخدمت مفهوم فقد البصر بشكل رمزي في أعمالي، لكن ليس بالضرورة أن اكون وظفته لتصوير إنسان هذه الفترة بشكل مطلق كما تشيرين . أنا لم احدث لنفسي قواعد بخصوص هذا الشأن، ففي بعض الأعمال كنتُ أرسم ملامح شخصية الكفيف الحقيقي العادي .

■ مثل راوي الرومانث الكفيف في مسرحية (حالم من أجل شعب)؟

■ تماماً، هذا مثلاً كفيف عادي ليست لشخصيته آية أبعاد رمزية . وفي أعمال أخرى كنتُ أرمز به لأزمات ومفاهيم أكثر عمقاً . لم تكن لديّ قواعد بخصوص هذا الشأن، على الرغم مما لهذا المعنى من أهمية في أعمالي، لكن هذا لم يتم أبداً بشكل مُخطّط سلفاً .

■ إسمح لي أن أنتقل إلى موضوع آخر : وظيفة الفن في المجتمع . هل تعتقد أن للفنان والمثقف وظيفة ودوراً محدداً يجب عليه الاضطلاع به إزاء مجتمعه، أم أن الفن والفكر وسيلة للتعبير الإنسان عن ذاته بشكل تلقائي؟

■ بالطبع الفن هو وسيلة للتعبير، لكن قدرة الفنان على التعامل مع اللغة الفنية متعددة، وتختلف من شخص لآخر، فهناك أشخاص يؤكّد معهم ميل فطري للفن أو لأحد أشكاله . هذا الميل مع مرور السنوات يتطوّر ويتشكّل ويتحمّن حتى يجعل صاحبه يصل في يوم من الأيام لأن يكون أحد الفنانين العظماء المشاهير . كذلك هناك نوع آخر من الأشخاص يعملون بالفن وتكون لهم إسهامات ما في أحد مجالاته، لكنهم ليسوا موهوبين بشكل خاص . وبالتالي، فإنّ هذا التنوع من الأشخاص الذين يهبون ذاتهم للفن ويجعلون منه حرفة حقيقية تستحوذ على كلّ اهتمامهم، هؤلاء الأشخاص هم الذين يضطلعون بمهمة تطوير طرائق التعبير الفني الذي يقومون هم ذاتهم بإبداعه، وذلك ليس فقط على اعتبار أنّ التعبير الفني متعة خاصة وذاتية، بل بوصفه مهمة، فمن أحقّ من الفنان بحماية

وسيلة إبداعه وتطويرها ونشرها في المجتمع؟

■ إذا فانت تعتقد أنه يجب أن يكون للفن دور؟

■ نعم يجب أن يكون له دور، ولكن يجب ألا يكون جلياً واضحاً. في مرحلة ما، أثناء شبابي، شعرت بأن هذا الدور واضح أكثر مما ينبغي، لدرجة أن الأعمال الفنية كانت تبدو لي كأنها دروس تُعطى بهدف الوعظ، فارتبط معناها بشيء من الإلزام والإجبار، وهذا يُفقد الفن قيمته وجماله، لكن الآن، ومع مرور الزمن، قلّ انشغالي بهذا الموضوع لا بمعنى أن إيماني بوظيفة الفن قد انتهى، ولكن بمعنى أنني أصبحت أكثر ميلاً إلى عدم التعريف بالأمور عن طريقه. لكن ذلك لا يجب أن يجعل لغة الفن التعبيرية تتحول إلى لغة مبهمة وغامضة. بل إن هذه الطريقة، الميل إلى عدم التعريف، من شأنها أن تقودنا إلى نوع من التعبير الفني الذي لا تملك المعنى النهائي للحقائق التي يطرحها ولا نستطيع أن نحسم مغزى مفاهيمه بشكل قاطع، فهذا يفيدنا للغاية ويعلمنا الكثير، لكن بلا إسهاب ودون أن يستنفذ من الفن أجمل ما يثيره في نفس الإنسان، ملكة التأمل والتساؤل. وبذلك نتعلم أن نمنع النظر في أقرب الأشياء إلينا والتي أبداً لم نلفظ إلى ما تنطوي عليه من أسرار.

■ إذا هل نستطيع أن نقول إنك نسجت خيوط شخصك الذين يحملون دائماً بحياة أفضل بسبب إيمانك بدور الفنان في المجتمع؟

■ في بعض الأحيان أستطيع أن أقول: نعم كان هذا هدفي، لكن عليك أن تلاحظي أن هذه الشخصيات كانت تمي أحياناً أي الطرق عليها أن تسلك حتى تصل إلى هذه الحياة الأفضل التي نتحدث عنها، وفي أحيان أخرى لم تصل إلى هذا الوعي، بمعنى أنها كانت في بعض الأوقات تقوم فقط باستكمال الجزء الناقص من الصورة الأفضل لحياة الإنسان التي أقصد تقديمها من خلال العمل الدرامي.

■ لقد تأثرت بشدة بظروف إسبانيا بعد الحرب الأهلية، وهذه هي الفترة التي بدأت الكتابة فيها للمسرح، هل من الممكن أن نقول إن فكرة «الحلم» التي تعرضت لها في العديد من أعمالك ولدت بسبب رفضك للواقع القائم في إسبانيا حينئذٍ، هل كنت تحلم بإسبانيا أفضل من تلك التي كنت تعيش واقعها؟

■ بالطبع فالواقع الذي كنت أعيشه وقتها كان مثلهمي الأول عند الكتابة. ومن المحتمل أنني كنت أحلم بإسبانيا أفضل، فانا شخص رومانسي وكان لدي إيمانٌ شديد بأن الأشياء يجب أن تتحسن، وكانت لدي أحلام ذات طابع إشتراكي.

■ ولماذا تقول: «رومانسي»؟ فمن حقنا أن نحاول تحسين أوضاع حياتنا.

■ نعم لدينا هذا الحق، لكن بشكل عام هذه الأشياء دائماً ما يتم التعامل معها بشكل رومانسي.

■ علّ هذا هو دور الفن إذاً؟

■ هذا محتمل، لأن دور الفن أيضاً يمكن أن يكون كشف الحقيقة، فمفهوم الفن شديد الاتساع، شديد الكثافة وشديد التعدد أيضاً. فمن كل الزوايا وجهات النظر يمكنك أن تجد احتمالاً واردة لدوره في الحياة.

■ من المعروف عن بويرو بايبيخو تدخله الشديد في الإخراج المسرحي لأعماله ؛ هل هذا صحيح ..

لماذا؟

■ نعم هذا صحيح، لأن كل جوانب الفن المسرحي تستحوذ على اهتمامي . وهناك الكثير من كتاب المسرح كانوا يقومون بالتمثيل بل وبإخراج أعمالهم . لذا أحاول أن أتعاون مع المخرج : أعطيه أفكاراً، أوضح له بعض المعاني، مع أنّ أعمالي تخرج للناس ومعها بعض ملامح إخراجها بالفعل؛ فالهوامش أو الحواشي التي تتضمنها هذه المسرحيات، يمكن أن تعد بمثابة إخراج أولي للعمل، فهي ترشد الممثل وتوجهه إلى الكيفية التي يؤدي بها الدور، وإلى بعض الانطباعات والانفعالات التي يمكن أن تجسدها ملامحه لخدمة الدور .

■ وهل يسمح لك المخرجون دائماً بهذا التنوع من التعاون كما تسميه؟

■ غالباً : نعم!

■ لكنني سمعت أنّ واحداً منهم رفض ذلك تماماً .

■ نعم، اختلفت معه في الرأي، تجادلنا بشدة فطرمني من المسرح!

■ ألا تعتقد أنّ العمل المقدم على المسرح ينبغي أن يعكس رؤية مخرجه، وأنّ العمل بعد انتهائك من كتابته ينتمي للقارئ وليس إليك أنت؟

■ (يرد غاضباً) : هذا انتماء خاطئ، فالعمل يظلّ ينتمي إليّ أنا في الحقيقة .

■ وماذا عن النقد، ألا ينتمي العمل الأدبي إليهم، إلى قدراتهم على تحليل واكتشاف ما فيه من معانٍ؟

■ يحضرني الآن ما قاله «برنارد شو» في أحد مقالاته في معرض الحديث عن النقد، وما إذا كان الناقد في استطاعته أن يخرج من العمل أشياء أكبر من التي وضعها الكاتب . كان هذا الرجل من الاعتزاز بالنفس والقدرة على تأكيد أنّه لا يوجد شخص غيره يستطيع أن يعرف عن أعماله أكثر مما يعرفه هو، وأنا أوافق معه في هذا الرأي . أنا أقبل فكرة أن يكون هناك أشخاص ذوو علم بالغ وذكاء شديد، بحيث أنّهم يستطيعون أن يخرجوا من أعمالي أفكاراً أكثر حتى من التي خطرت ببالي أنا . مثال ذلك كلّ ما يُكتب عن عمل مثل «دون كيخوته» اليوم وما فيه من أفكار قيّمة لم ترد أساساً في ذهن «ثرانتس» حين كتبها . فالفن كيانٌ حيّ، متطوّر باستمرار، ودائماً هناك الجديد الذي يمكن إضافته .

لكن الكاتب حين يكتب أحياناً لا يكون على وعي تام بكل ما يضع في العمل .

■ إذاً هل تنزعج حين يتوصل ناقدٌ ما إلى تفسيرات ما أنت لم تقصدها في عملك؟

■ في هذه اللحظة، عادةً، انتهى له الموت وأشعر بغبائه الشديد!!

■ فلنتحدث قليلاً عن الرقابة : قرأت في مجلة «الفصل الأول» رأياً لك بخصوص الرقابة، ذكرت فيه أنّها منعت في فترة من الفترات عرض مسرحيّة «مغامرة في الظلام» ثم سمحت بعرضها، ثم منعتها مرّة أخرى، هل هذا صحيح؟

■ نعم، لأنّ الأحكام والآراء تتغيّر مع مرور الوقت، فقد كانت هناك أحكام صارمة للغاية، وكلّ

رقيب كان يترجم معايير الرقابة وفقاً لأرائه الخاصة، وبالتالي فقد كان هناك، من بين الرقباء، من هو صارمٌ متشدد ومن هو متفتح متفهم، وتجلّى هذا التباين في تطبيق المعايير الرقابية ذاتها.

■ هل تعتقد بضرورة وجود رقابة أم لا؟

■ اعتقد أنّ الرقابة شرٌّ خطير، لكنني أيضاً أعتقد أنّه مهما بلغت صرامة وظلم وسوء الرقابة إلّا أنّها لا يمكن أن تتسبّب في اندثار الفنّ القيم. صحيح أنّ الرقابة من الممكن أن تمنع في لحظة ما خروج عمل جيّد للتور، لكنّها لا تستطيع أن تفعل ذلك مع كلّ الأعمال الجيدة، فهي أبداً لا تصل إلى حدّ قتل القدرة الإبداعية في بلدٍ ما. بإمكانها أن تحدّ من هذه القدرة قليلاً ولكن لا يمكنها أن تجبرها على الاختفاء.

■ قد يكون هذا صحيحاً في إسبانيا، لكن في بقية العالم ألا يختلف الأمر بعض الشيء؟

■ أنا أتحدّث عن آية دولة فيها حد أدنى من الوعي والثقافة؛ فالرقابة لا تستطيع أن تهزمني ككاتب، بل أنا الذي أستطيع أن أهزمها.

■ بأن تتحايل على قوانينها عن طريق الرموز، مثلاً؟

■ مثلاً

■ هل تعتقد أنّه من السليم أن نطرح على الشباب والمراهقين المفاهيم شديدة التعقيد والحساسية التي تتصل بمجالات مثل الدين والجنس؟ أم أنّه من الأفضل فرض الرقابة على مثل هذه المجالات أو الموضوعات؟

■ كلاً، فانا أعتقد أنّ هذه موضوعات دائمة ومطروحة دائماً، شعنا ذلك أم أبينا، وبالتالي فمن الأفضل أن تتم مناقشتها عن طريق أعمال مدروسة، أساسها الفن والفكر والثقافة حتى نتيح الفرصة لهؤلاء الشباب للتفكير في هذه الأمور بشكل صحي.

أجرت الحوار بالإسبانية وترجمته إلى العربية :

سهير جابر عصفور

هوامش :-

(١) هي مسرحية (الاعيب القدر) ١٩٩٢.

(٢) ألفونسو سامتري (١٩٢٦ -) : كاتب مسرحي إسباني ظهر في نفس الوقت الذي ظهر فيه بويرو بايخو ككاتب مسرح. نُشرت أول أعماله في ١٩٤٩. له أعمال ذات طابع وجودي وأعمال أخرى ذات طابع واقعي إجتماعي. له دراسات وأبحاث في الأدب والفكر وبخاصة نظرية الكتابة.

حالات المحو

غبريال بتربرغ

ثلاث أساطير تأسيسية تسم الثقافة الإسرائيلية حتى يومنا هذا : نفي المنفى (شليلا هغلوت)، العودة إلى أرض إسرائيل (هشيغا ليسرايل)، والعودة إلى التاريخ (هشيغا لهستوريا) . هذه الأساطير متداخلة دون فكاك في الرواية الكبرى للصهيونية، القصة التي تفسّر « كيف وصلنا إلى حيث نحن وإلى أين نذهب فيما بعد » . نفي المنفى يؤسس تواصلاً بين ماضٍ غابر، حيث وجدت سيادة يهودية على أرض إسرائيل، وبين حاضرٍ يجتدها من خلال إعادة الاستيطان في فلسطين . وما بين الحالتين، لا يوجد أكثر من فقرة انتقالية طويلة الأمد . يشترك كل الصهاينة في التقليل من أهمية فترة المنفى، مع اختلاف في درجات الجذّة، وعلى ذلك ينبع، من وجهة نظرهم، من الافتراض المسبق الذي لا يقبل الجدل، بأنّ اليهود شكلوا أمة إقليمية منذ زمنٍ موغل في القَدَم . بناءً على ذلك، فإنّ الوجود غير الاقليمي لا بد وأن يكون غير طبيعي، ونقصاً، وغير أصيل . إن المنفى خلو من الفحوى بحد ذاته كتجربة تاريخية . ورغم أن المنفى قد يعطي أهمية للمنجز الثقافي اللحظي، إلّا أنّه لا يستطيع أن يكون ادراكاً كاملاً لروح الأمة . وطالما كان اليهود مصابين بلعنة المنفى - كافرين أو تجمعات - فإن بإمكانهم في أحسن الحالات أن يعيشوا حياة جزئية أو عابرة في انتظار الخلاص من خلال « الصُّعُود » (الهجرة) مرةً أخرى إلى أرض إسرائيل، المكان الوحيد الذي يمكن أن تتحقق فيه مصائر الأمة . لقد عاش يهود المنفى دائماً حياة مؤقتة، ضمن هذا القلب الأسطوري، كحاملين لبذور الصهيونية أو جبلة أولى لها يتطلعون إلى العودة إلى أرض إسرائيل.^(١)

هنا، تكمل الأسطورة التأسيسية الثانية سابقتها . في المصطلح الصهيوني فإن استعادة الشعب لوطنه يعد بأن يَهَب « الطبيعية » للوجود اليهودي؛ أما الموقع المحدّد لإعادة تشريع مبرر الخروج فهو

أرض الرواية التوراتية كما ترد بتفاصيلها في الثقافة البروتستانتية التي سادت القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. حدثت الأيديولوجيا الصهيونية هذه الأرض على أنها «خالية». ولم يكن ذلك يعني أن قادة الحركة الصهيونية والمستوطنين كانوا يجهلون وجود العرب في فلسطين، أو أنهم تجاهلوههم بعناد «البغال». كانت إسرائيل «خالية» بما هو أعمق من ذلك. كانت الأرض، أيضاً، تحت لعنة المنفى طالما لم تكن هناك سيادة يهودية عليها: كان ينقصها أي تاريخ له فحوى أو أصالة، تنتظر الانبعاث مع عودة اليهود. إن أكثر الشعارات الصهيونية شهرة «أرض بلا شعب لشعب بلا وطن» يعتبر عن إنكار مزدوج: إنكار للتجربة التاريخية لكل من اليهود في المنفى، وللفلسطين دون سيادة يهودية. وبالطبع، بما أن الأرض لم تكن خالية بالمعنى الحرفي، فإن استعادتها تطلبت بناء معادل للهرمية الكولونيالية - التي تميزها سلطة التوراة - من قبل حراسها التاريخيين ضد طفيليين قد يبقون بعد العودة. بهذا، حصل المستوطنون على امتيازات خاصة بهم ممنوحة لهم بموجب الأسفار الخمسة الأولى (من العهد القديم)، فيما تم التعامل مع الفلسطينيين العرب كجزء من البيئة الطبيعية. وحسب الثقافة العبرية المعاصرة، فإن التعرف إلى امرأة، بالمعنى التوراتي، والتعرف إلى الأرض أصبحا في حقيقة الأمر يستخدمان في ذات السياق كمصطلحين للتملك. كان المستوطنون الصهاينة فاعلين جمعيين من ناحية الأداء، فيما أصبح الفلسطينيون الاصليون مفعولاً بهم.

تكشف الأسطورة التأسيسية الثالثة، «العودة إلى التاريخ»، أكثر من غيرها مدى ما ذهبت إليه الأيديولوجيا الصهيونية من حيث تعلقها بظهور الرومانسية القومية والتاريخية الألمانية في أوروبا في القرن التاسع عشر. إن الافتراض الذي تقوم عليه هو أن الشكل الطبيعي الذي لا يمكن تفزيمة للجمعية البشرية هو الأمة. منذ فجر التاريخ تم تصنيف الشعوب إلى مثل تلك الوحدات وكأنها مهددة ذات يوم بالانقسامات الداخلية أو مضطهدة من قبل قوى خارجية، وهكذا فإنها محكومة باكتشاف تعبير ذاتي سياسي يأخذ شكل الدولة القومية ذات السيادة. إن الأمة هي الموضوع التاريخي المستقل، الذي لا يُنازع، أما الدولة فهي نهاية المسير نحو تحقيق الذات. طبقاً لهذا المنطق، فإنه طالما كان اليهود في المنفى، فإنهم سيقون جالية خارج التاريخ، تتغلغل في أعماقها كل القوميات الأوروبية. الأمم التي تستولي على أرضها فقط وتبني عليها سيادتها تكون قادرة على تشكيل مصيرها، وهكذا تدخل التاريخ بهذا المنطق. إن «عودة» الأمة اليهودية إلى أرض إسرائيل، والتغلب على سلبيتها المطروح في المنفى هو الذي سيسمح لها إعادة اللحاق بتاريخ الشعوب المتحضرة.

تطهير فلسطين

كيف تم تطهير فلسطين، الحالية بلاغياً والمأهولة بالعرب واقعاً، للتمكن من خلق إسرائيل؟ استعر حديث جدل طويل، فات موعد استحقاقه، حول منشأ الدولة الحالية، وهو جدل أثاره جهد المؤرخين من غير الملتزمين بأساطيرها التأسيسية. إن ذلك تطور يلقي الترحيب: كثير من الصوفية الفارغة أزيحت جانباً. لكن، ثمة خطورة في أن يصبح الجدل مسلطاً بشكل ضيق حول قضية واحدة، وهي فيما إذا كانت أو لم تكن خطة إسرائيلية رئيسية لإنجاز طرد شامل للفلسطينيين العرب من بيوتهم

عام ١٩٤٨^(٢٦). إن الضغط الأخلاقي الذي يكمن وراء هذا السؤال «الكابوسي» مفهوم تماماً، ويجب احترامه. لكن، يصح القول أيضاً أنه يُسلّم بأن ما هو مهمّ هو «إطار» مركبي الجرم، وليس وجهة نظر الضحايا. إن وجود ما يشبه نية صهيونية صريحة لإطلاق العنان للتطهير العرقي تحت غطاء الحرب، يطرح عدة مشاكل يتوجب على الإسرائيليين مواجهتها. أما بالنسبة للفلسطينيين الذين فقدوا بيوتهم ومنازلهم وحقوقهم وهويتهم فلا يهمهم كثيراً أن الكارثة التي حلت بهم قد نجمت عن قرارات اتخذها قادة الجيش والموظفون البيروقراطيون في الميدان، أو عن فهم صريح بأن تلك كانت رغبة القيادة السياسية للحركة الصهيونية، أو عن مناخ وأيديولوجيا تعاملت مع الطرد الجماعي كشيء مرغوب به - أو خليط من كل ما سبق. الأمر الجوهرى بالنسبة للفلسطينيين الذين طردوا من أرضهم كان حقيقة تجريدهم من ممتلكاتهم وتحويلهم إلى لاجئين. إن طقوس استعادة الحدث وتأمله تعبيراً عن تائب الضمير تشكل خطورة في أن تصبح رفاهية يستطيع أن يقوم بها المنتصر فقط، دون أن يكون لذلك نتيجة بالنسبة للضحايا الذين يتوجب عليهم أن يتعايشوا مع عواقبها.

حقيقة الأمر هي أن احتمالية الطرد الجماعي كانت كامنة في طبيعة الكولونالية الصهيونية في فلسطين قبل وقت طويل من اندلاع الحرب عام ١٩٤٨. إن أخذ مفاهيم الترانسفير السكاني بعين الاعتبار لم تعد فكرة مجردة بعد تقرير لجنة بيل في نهاية الثلاثينات. ومهما يكن الأمر، وكما يعتبر عن ذلك زئيف ستيرنهل بصدق فقد كانت الصهيونية في كثير من الأوجه مثلاً نموذجياً للقومية «العضوية» - لتمييزها عن القومية «المدنية» - التي انتشرت في وسط وشرق أوروبا.^(٢٧) كان هذا النوع (من القومية) وحشياً في مطالبته بالتجانس العرقي، وقد شطب أية إمكانية لقبول الحركة الصهيونية لدولة ثنائية القومية في فلسطين. ولو أخذنا الحالة الديمغرافية لفلسطين عام ١٩٤٧، لعرفنا أن إقامة الدولة اليهودية يتطلب إزالة الفلسطينيين دون رحمة من مزارعهم وبلداتهم. على أي حال، فإن الشكل الذي كان سيأخذه ذلك «الترانسفير السكاني» لم يكن يحتاج إلى خطة مدروسة مسبقاً من قبل الحكومة الإسرائيلية (كشيء منفصل عن حسابات الموظفين الرسميين بصفتهم أفراداً، علاوة على حسابات الدوائر البيروقراطية). خلافاً لذلك، فإن القرار الحاسم كان منع الفلسطينيين العرب، مهما كان الثمن، من العودة إلى بيوتهم، بغض النظر عن الظروف التي تركوا (بيوتهم) تحتها، ورغم وضوح أن «رحيلهم» قد تمّ تخيله على أنه انتقال مؤقت حدثت تحت طائلة الضيق في غمار الحرب. كانت هناك دون شك حالات طرد جماعي متممة. فعملية داني سيرة (١٠ - ١٤ تموز ١٩٤٨) والتي نجم عنها مذبحة في اللد والترانسفير القسري لكافة سكان بلدتي الرملة واللد - على بعد عشرة أميال جنوب شرق تل أبيب - إلى الأردن، هي عملية معروفة تثبت ما نذهب إليه.^(٢٨) لكن القرار الحاسم الحقيقي، والذي كان صريحاً وبكامل الوعي، هو التأكد أن انهيار المجتمع الفلسطيني، الذي تكشف أمام ضغوطات الحرب الشاملة بين إسرائيل والدول العربية، لا يمكن العودة عنه.

إننا مدينون، فيما يلي من معلومات، للدراسة الرائعة التي ظهرت حديثاً للباحثة هيا بومباجي - ساسبورتاس من جامعة بن غوريون في النقب.^(٢٩) في نيسان ١٩٤٨، سقطت حيفا إثر هجوم إسرائيلي. في حزيران، قال وزير الخارجية موشيه شاريت لزملائه - وشاريت ابن مدلل للمعتدلين الإسرائيليين

حتى يومنا هذا:

«يُهيئ لي أن هذا أكثر الأمور عجباً: تفرغ البلاد من السكان العرب. إن هذا أكثر مدعاة للدهشة من تأسيس الدولة العبرية ذاتها في تاريخ أرض إسرائيل... لقد حدث هذا وسط حرب أعلنتها الأمة العربية علينا، لأن العرب هربوا بمحض إرادتهم - ورحيلهم هو واحد من التغيرات الجذرية، لن يعود التاريخ بعدها إلى الوراء، كما نرى نتيجة الحرب بين اليونان وتركيا. يجب أن نكون مستعدين لدفع ثمن الأرض. إن ذلك لا يعني أن علينا أن نشترى البيوت من كل عربي. علينا أن نحصل على أموال وأراضٍ يمكن استخدامها لإعادة توطين العرب في دول أخرى. لكنهم لن يعودوا. وهذه هي سياستنا: أن لا يعودوا»^(٦).

وقبل يوم من ذلك، في رسالة كتبها لموظف كبير في الوكالة اليهودية، وصف شاريت تفرغ الأرض من سكانها العرب على أنه «شيء رائع في تاريخ البلاد، وربما أكثر روعة من تأسيس دولة إسرائيل»^(٧).

«الترانسفير بأثر رجعي»

للبيرقراطيين في كل مكان طرق خاصة في التفكير وأساليب التعبير مما يُنتج أحياناً مصطلحات غاية في الذكاء. على أبرز مثال على ذلك هو يوسف فيتز Yusef Weitz مدير دائرة صندوق الأراضي القومي اليهودي، وأحد أكثر المتحمسين للترانسفير. ففي وقت مبكر يعود إلى ٢٨ أيار ١٩٤٨، حين ترأس لجنة الترانسفير شبه الرسمية والمكونة من أعضاء ثلاثة، سجل في مذكراته اجتماعاً مع شاريت. في تلك المناسبة، سأل فيتز شاريت عما إذا كان من الضروري اتخاذ إجراء منهجي للتأكد من أن هروب العرب من منطقة الحرب سيكون حقيقة لا يمكن الرجوع عنها، ووصف الهدف من ذلك العمل على أنه «ترانسفير بأثر رجعي». وقال شاريت: نعم.^(٨)

إن مصطلح فيتز يُعبّر عن الخطاب السري للموظفين الرسميين ورجال السياسة الإسرائيليين في ذلك الوقت. وربما، منذ الاستيلاء على حيفا، ومع ازدياد الحدة والعنف خلال خريف ١٩٤٨، فإن المناطق الفلسطينية التي تم الاستيلاء عليها من قبل القوات الإسرائيلية كانت قد أُخليت من العرب، دون حاجة خطة مركزية لإزالتهم. كانت ثمة عدة طرق كي تصبح الأراضي خالية من العرب: هروب الأثرياء؛ هروب مؤقت للمدنيين من المناطق المهددة بالقتال الضاري؛ تشجيع الرعب بسبب العنف العسكري الإسرائيلي، الإرهاب والتحرّيش الدعائي؛ وعملية طرد محكمة.^(٩) ما هو جدير بالتوثيق والكشف هو النقاش الياردي لسياسة «الترانسفير بأثر رجعي» الذي صدر عن تلك التحركات. كان ذلك هو القرار الجوهري الذي تمّت منهجته، ووضعه في إطار بيرقراطي ومن ثمّ منحه الصفة القانونية في الخمسينات، الأمر الذي كانت له نتائج بعيدة المدى بالنسبة لكل من الفلسطينيين واليهود، داخل إسرائيل وخارجها. حتى هذا اليوم، فإن ما يسمّى طبيعة الدولة الإسرائيلية من الناحية الهيكلية هو عودة اليهود وعدم عودة العرب إلى فلسطين. ولو كتب لدينامية العودة / عدم العودة أن تختفي، فإن الدولة الصهيونية ستفقد هويتها.

الروايات الرسمية

التطبيق المادي لسياسة عدم العودة كان يعني التدمير للقرى المحتلة في زمن الحرب، وفي بعض الحالات لحياء المدن، مصادرة الأراضي والممتلكات، والاستيطان اليهودي في الأماكن التي تم اعتبارها خالية من العرب. تم استكمال النتائج بإجراءات منهجية قانونية في الخمسينات، وما كان لذلك من آثار على اللاجئين خارج إسرائيل وداخلها، من أولئك الذين اعتبرتهم الدولة مواطنين من الدرجة الثانية. لكن محو الوجود العربي في فلسطين لم يكن مادياً وحسب، بل كان متنوعاً. كانت هناك مجموعة من الموظفين تقود ما يُعتبر معرفة خبائية في «المسألة العربية» ومسؤولة عن هذا الجانب من العملية. تألفت هذه من نوعين مميزين من الأداتية. جاء الأول من خلال دائرة السياسة الخارجية للوكالة اليهودية أو وحدة الاستخبارات في الهجئة في فترة ما قبل الدولة. كان للعاملين في الدائرة قدرة على تكلم العربية، وتوفرت لديهم خبرة التعامل مع العرب، وشعروا بالزهو لكونهم خبراء ميدانيين، وكانوا يُعرفون بـ «المستعربين».

أما الفريق الثاني فكان من النتائج الأفضل تعليمياً في الجامعات الأوروبية - الألمانية غالباً، والجامعة العبرية في القدس. كانوا يعرفون اللغة العربية المكتوبة (الفصحى)، واعتقدوا أنهم يملكون معرفة بالعدو أعمق وأشمل من نظرائهم في الميدان، وغرفوا بالمستشرقين. وحين بُنيت الدولة، تقلّد هؤلاء وظائف في جهاز المخابرات أو في ميدان البحث ودوائر الشرق الأوسط في وزارة الخارجية، أو مستشارين في القضايا العربية لدى رئيس الوزراء.^(١١)

بعد الحرب، فإن الخطوة المبكرة الرئيسية التي اتخذها هذا الجهاز كانت تتمثل في تعريف مأساة اللاجئين الفلسطينيين على أنها قضية إنسانية مرتبطة دون فكاك بحل كامل للنزاع العربي الإسرائيلي، وفي الخلفية معرفة تامة بأن مثل هذا الحل ليس في متناول اليد. كانت بومباجي ساسبورتاس محقة في اعتقادها أن هذه الاستراتيجية تستخدم كأداة لإلغاء الذاتية عن ضحايا التوسع الإسرائيلي: تجاهل هويتهم، ذاكرتهم، وتطلعاتهم لمصلحة عقيدة غوردانيية (نسبة إلى المفكر الإسرائيلي غوردون) والتي تم قبولها منذ ذلك الحين على أنها حقيقة من حقائق الحياة لدى الدارسين الإسرائيليين، سواء كانوا يمثلون الإتجاه العام أو ناقدين.^(١٢) وقد لاحظ ذلك أيضاً آشركوهن، وهو موظف في وزارة الخارجية الإسرائيلية، بطريقته الخاصة. ففي مذكرة تعود إلى ٢٧ أيلول ١٩٤٨، في معرض تلخيصه لمشكلة اللاجئين، استنتج، بعد أن كرّر القول أن الأمر يتوقف على الصراع مع الدول العربية ككل: «الباحثون عن حل وسط (بين الزعماء العرب) يريدون (عودة اللاجئين إلى بيوتهم). أما المطالبون بالحرب فيعترضون على ذلك. رغبة اللاجئين غير معروفة، ولا يسألهم عنها أحد»^(١٣).

لقد كانت لجنة الترانسفير شبه الرسمية التي ترأسها فيتز، والتي قدّمت تقريرها الأول في تشرين ثاني ١٩٤٨، هي التي شكّلت ما أصبح فيما بعد الرواية الإسرائيلية الرسمية عن «مشكلة اللاجئين»^(١٤). كانت المهمة الرئيسية للجنة تنفيذ (والإشراف على) سياسة عدم العودة من خلال التدمير المنظم والمحو للقرى والحياء العربية، ومن ثم الاستيلاء المنهجي على الأراضي والممتلكات الفلسطينية. كان التقرير وثيقة هائلة تضم معلومات مفصلة حول الفلسطينيين ونشاطات اللجنة.

أما الغرض النصي (للتقرير) فهو تعزيز الاستخلاص، الذي صيغ بكل ما توحى به الموضوعية والدقة، بأن الحل الوحيد للاجئين هو توطينهم في البلاد العربية. وفي محاولة لإدراك طبيعة ما حدث بعد وقوعه، يمكن النظر إلى هذا التقرير كنصّ ذيلي لكل الخطاب الإسرائيلي - الأكاديمي، والبيرقراطي والسياسي - حول مصير «أولئك الذين رحلوا»، على الأقل حتى تمّ نشر عمل بني موريس في الثمانينات والتسعينات. لقد زور الرواية التي أصبحت النسخة المعيارية للتاريخ من أجل الدعاية وأغراض السياسة الخارجية.

الرواية مخادعة، وهناك سبب يدعو إلى الاعتقاد بأنها كانت تتعمّد الخداع عن وعي.^(١٤) إن عبثها يتمثل بأن الفلسطينيين أنقسهم، وقادتهم، ومناصريهم في الدول العربية تحمّلوا المسؤولية الكاملة عن خلق «مشكلة اللاجئين». لقد نصّح مفتي القدس، الحاج أمين الحسيني، بأن يترك الفلسطينيون بيوتهم كي يعودوا مع الجيوش العربية المنتصرة، ويطلبوا ليس بأملهم فقط بل بأمل ملك اليهود المهزومين. لذلك، فقد كانت مسؤولية الدول العربية التاكّد من توطين اللاجئين هناك - ليس لأن تلك الدول حرّضت الفلسطينيين على الشتات فقط، بل لأن «حقيقة علمية» توشّر إلى أن المجتمعات العربية هي الآن البيت المناسب لمثل هؤلاء الناس، حيث أن خارطة فلسطين تحوّلت وأن إسرائيل لها ما يشغلها باستيعاب المهاجرين اليهود الذين طردوا من العالم العربي.

اختفاء الشيخ مونس

تلازمت هذه الخطة منطقياً مع حملة مدعومة لشطب أية آثار لماض فلسطيني على الأرض المنتزعة. ولعلّ المثال اللافت للنظر حول كيفية عمل هذه السياسة بالممارسة يقدمه لنا زفي يافيتس في مذكراته التي نشرها مؤخراً، وهو هروفيسور فخري في التاريخ الروماني، مؤسس جامعة تل أبيب، وصانع قرار نافذ في كلية الدراسات الإنسانية على مدى ثلاثة عقود. إنه يستغرق في ذكرياته حول دوره في المفاوضات الأولى مع الأكاديميين ورجال السياسة والبيرقراطيين لبناء الجامعة، ويصف كيف اتخذ قرار لنقل الحرم الجامعي حديث الولادة من مقرّات مؤقتة في قلب تل أبيب إلى الشيخ مونس.^(١٥) لقد صادف أن غولدا مغير (وكانت تُدعى ميرسون آنذاك) ذكرت الشيخ مونس أيضاً، في بداية أيار ١٩٤٨ - بعد سقوط حيفا بقليل. في خطاب لها أمام اللجنة المركزية لـ مباي قالت إنها ترغب في طرح السؤال حول ما يتوجب عمله بخصوص المواقع التي أصبحت بشكل أساس دون مواطنين عرب. قالت لزملائها إنه لا بدّ من التمييز بين القرى «المعادية» و «الصديقة». «ماذا نفعل بالقرى التي أُخلّيت دون حروب من قبل (العرب) الأصدقاء؟ وتساءلت، «هل لدينا استعداد للمحافظة على تلك القرى، بحيث يعود إليها سكانها، أو أننا نرغب في إزالة أي أثر يدلّ على أنه كانت هناك قرية في مكان ما؟»^(١٦) وكان جواب مغير لا ليس فيه. لم يكن من المنطقي معاملة قرى مثل «الشيخ مونس» التي رحل سكانها لأنهم لم يريدوا حرباً مع البيشوف، بذات الطريقة التي يتم التعامل فيها مع القرى المعادية: أي، تعريفها «للترانسفير بأثر رجعي».

لكن سكان الشيخ مونس لم يكسبوا شيئاً من تصنيفهم «أصدقاء». فحتى أواخر آذار ١٩٤٨ منع

قادة هذه القرية الكبيرة شمال تل أبيب الجنود العرب غير المنظمين من دخولها، وحتى أنهم تعاونوا بشكل مكشوف مع الهجانة. بعد ذلك، اختطفت الأرغون خمسة من كبار شخصيات القرية، وعندها هرب السكان بشكل جماعي، وتلاشت الشيخ مونس حرفياً - وهو اختفاء أكدته استخبارات جيش الدفاع بعد ثلاثة شهور. إن تساؤل غولدا مئير الذي تبدو فيه المرارة في بداية أيار، بكلمات أخرى، قد تمّ طرحه وهي تعرف تماماً أن القرية قد اختفت في نهاية آذار - وهي بذلك رُوخ باحثة نموذجية على طريقة العمل الصهيوني: دموع التماسيح على أمر تمّ وإنقضى. ما كان الشيخ مونس أصبح جزءاً كبيراً من ضواحي شمال تل أبيب، أخذ اسم رمات أقيف. هناك، بنيت جامعة تل أبيب في الستينات في الموقع حيث كان الشيخ مونس قبل أقل من عشرين سنة فقط. لم ينس يافيتس، وهو يساري معروف وأحد المحاربين القدامى أثناء حرب ١٩٤٨ ومؤرخ بارز، بنيت شقة حول الموضوع. لم تعد الشيخ مونس هناك، وعلى مدى ثلاثين عاماً لم يذكرها أحد. وأخيراً، كان ثمة استثناء كولونيالي مفاجئ. في الستينات، حين أصبحت الجامعة أكثر اتساعاً وثراءً، تمّ بناء نادٍ باذخ لكبار الشخصيات في الحرم الجامعي سمي بـ «البيت الأخضر». التصميم المعماري للبناء هو نسخة إسرائيلية شرقية لقصر عربي ضخم، ويقع فوق تلة حيث كان بيت مختار قرية الشيخ مونس ذات يوم (بما أنه نادٍ لكبار الشخصيات، في نهاية المطاف). المعلومات حول ماضي الموقع، ومن كان يملكه، موجودة على البطاقة الخاصة بوجبات طعام «البيت الأخضر».

كان الموظفون الإسرائيليون يعون منذ البداية أهمية الذاكرة وضرورة محوها وكبح كل ما تم فعله لبناء الدولة كان ضرورياً بين اليهود أنفسهم. أما محور الذاكرة بين الفلسطينيين فكان أكثر أهمية. لقد كتب شاماي كهان أكثر الوثائق الالفة للنظر حول الحملة الرسمية بهذا الخصوص. وبصفته موظفاً كبيراً بوزارة الخارجية، عمل كهان سكرتيراً شخصياً ودبلوماسياً لشاريت بين سنتي ١٩٥٣ - ١٩٥٤، وكان له دور بارز في بناء الأرشيف الضخم الخاص بالخدمة المدنية، والذي عُرف باسم «ملف شؤون اللاجئين»^(١٧). في السابغ من آذار ١٩٥١، تقدم باقتراح للقائم بأعمال مدير دائرة الشرق الأوسط في وزارة الخارجية، السيد ديقون. فيما يلي نص تلك المذكرة:

الدعاية بين اللاجئين لإيقاظهم من وهم العودة إلى إسرائيل

عليك أن تكون مسلحاً، وبكفاءة، بدعاية تتضمن صوراً توضح باللمس لهم (اللاجئين) أن لا مكان لهم يعودون إليه. يتخيل اللاجئون وأهمن أن بيوتهم، وأثاثهم وممتلكاتهم لم تُس، وما عليهم إلا العودة واستعادتها. يجب فتح عيونهم كي يروا أن بيوتهم هُدمت، وأن ممتلكاتهم ضاعت، وأن اليهود الذين لا يرغبون على الإطلاق بتسليمها، قد وضعوا أيديهم على تلك البيوت. يمكن نقل ذلك كله بطريقة غير مباشرة لا تثير مشاعر الانتقام غير الضرورية، بل تربهم الحقيقة كما هي مهما كانت قاسية ومريرة.

طرق تسريب تلك المواد: بروشور أو سلسلة من المقالات التي تتضمن الصور تُنشر في إسرائيل والخارج، وفي إطار توزيع محدود كي لا تنسب في موجات في العالم العربي، بل تجد طريقها إلى

الصحفيين العرب الذين سيقومون حسب ترتيبات مسبقة بنقل المواد ذات الصلة إلى مسامع اللاجئين. وثمة طريقة أخرى: طباعة الصور بعناوين مناسبة (العناوين غاية في الأهمية!) ضمن بروشور يُنشر افتراضياً في واحدة من الدول العربية. على المادة المصوّرة أن ترسم مفارقة بين القرى العربية في الماضي وكيف أصبحت اليوم، بعد الحرب واستيطان اليهود في المواقع المهجورة. على الصور أيضاً أن تثبت أن المستوطنين اليهود قد وجدوا كل شيء مجرد أطلال، وأنهم بذلوا جهوداً جبّارة من أجل استعادة القرى المهجورة وأنهم (اليهود) يربطون مصيرهم بهذه الأماكن، ويعتنون بها وأنهم ليسوا على استعداد أبداً للتخلي عنها.

ثمة خطورة ما في هذا الاقتراح، لكنني أعتقد أن فوائده ستكون أكبر بكثير من أي ضرر يمكن أن يلحقه بنا، وعلينا أن نفكر بحذر في كيفية تنفيذه بدقة.^(١٨)

إن مذكره كهان توضح بصدق الحالة العقلية القاسية للمؤسسة الإسرائيلية حين شرعت في تحويل الوعي والذاكرة لضحاياها. يمكن النظر إلى الوثيقة كمقدمة لتقرير شامل حول كل الوجوه المتخيلة «لمشكلة اللاجئين» قدمه كهان في وقت متأخر من تلك السنة، وهو لا يغفل عن النشاطات التي تقوم بها لجنة الأمم المتحدة الخاصة بفض الخلافات، والمؤتمر الذي كانت ترعاه في باريس.^(١٩) هذه وثيقة تسترعي الانتباه من عدة أوجه: إنها دليل على السرعة الشديدة التي أصبح فيها التراث العربي في فلسطين عابراً في العقلية الرسمية، وكيف أن أية عودة للاجئين تم عرضها على أنها استحالة موضوعية، وليس خاتمة أرادت الدولة غلقها بأي ثمن. وفي معرض توكيده على المقولة المألوفة بأن العرب هم المسؤولون عن تشردهم، كشف كهان عن المدى الذي أصبحت فيه فلسطين خالية من العرب، بالنسبة له. «من الناحية القومية» كتب يقول، «فإن نحو أقلية عربية سوف يُعيق تطور دولة إسرائيل كدولة متجانسة». إن العودة إلى الوطن، أضاف يقول بنوع من الإيثار، ستكون كارثة بالنسبة للاجئين أنفسهم:

«لو أن اللاجئين عادوا إلى إسرائيل لوجدوا أنفسهم في بلد تغيرت فيه البنى الاقتصادية والاجتماعية والسياسية واختلفت عن تلك التي كانت موجودة حين رحلوا. لقد تم توطين اليهود في المدن ومعظم القرى العربية المهجورة، وهؤلاء يتركون بصماتهم التي لا تمحي عليها. لو أن اللاجئين عادوا إلى الحقائق التي تطوّرت في إسرائيل، فسيكتشفون أن من الصعب عليهم التأقلم معها. سيكون على المهنيين المدنيين، من تجار وموظفين شن حرب يائسة للبقاء ضمن اقتصاد قومي يحمل مفاتيحه ومقاليده اليهود. أما الفلاحون فلن يكونوا قادرين على العودة إلى أرضهم».

هنا، يعيد كهان إلى الذهن جدلاً أثاره تقرير سابق للخارجية الإسرائيلية يوم ١٦ آذار ١٩٤٩، كُتب أيضاً على خلفية لجنة فض الخلافات التي تشكلت للتو بناء على قرار الأمم المتحدة ١٩٤. ويبدو أن من أعلّ التقرير هو مايكل كومي، مدير دائرة الكومنولث في وزارة الخارجية، وزلمان ليفشتس، وهو عضو سابق في لجنة الترانسفير ومستشار بن غوريون لشؤون الأراضي. التقرير مكتوب باللغة الإنجليزية تحت عنوان «مشكلة اللاجئين العرب»، ويؤكد على استحالة أية عودة فلسطينية، وكل

ذلك بلهجة بلاغية توجي بالترحّد وتغيّر الحال.^(٢٠) على أن التقرير يضيف عدم وجود مؤامرة ماساوية. في هذه الرواية يتم تصوير ماساة اللاجئين كأنها نتيجة لكارثة طبيعية، لها عواقب ماساوية، لكنها محتومة ولم يقترفها أحد. أما الذين تسبّبوا في الهجرة، والدولة التي تتكلم عنها الوثيقة، والتي يقوم مُعدّو التقرير بخدمتها، فليس لهم شأن بما حدث. لنقرأ ونتنبه للتركييب الغائبية والمبينة للمجهول:

« أثناء الحرب والهجرة الجماعية للعرب، تقوّض أساس الحياة الاقتصادية [للاجئين]. اختفت الممتلكات المنقولة التي لم يأخذوها معهم. تمّ ذبح المواشي أو بيعها. هُدمت آلاف الأماكن السكنية في البلدات والقرى أثناء الحرب، حتى لا تستخدم هذه الأماكن من قبل قوات الأعداء النظامية أو غير النظامية؛ أما تلك التي بقيت صالحة للسكنى فاستخدمت كبيوت مؤقتة للمهاجرين من [اليهود]... ولكن، حتى لو كانت العودة إلى الوطن ممكنة من الناحية الاقتصادية، فهل هي مرغوبة سياسياً؟ هل من المنطقي إعادة بناء مجتمع ثنائي جلب الشرور إلى فلسطين فترة طويلة وقادها في نهاية المطاف إلى حرب مفتوحة؟ تحت أكثر الظروف سعادة، سوف يتم خلق ظرف حيث توجد دولة واحدة يتقاسمها شعبان أو أكثر تختلف في الجنس والدين واللغة والثقافة ».

الحاضرون الغائبون

المصطلح الإداري الدقيق والقانوني الذي استخدمه فيتز، « الترانسفير بأثر رجعي »، يروي قصة الرغبة الإسرائيلية في تحويل فلسطين إلى بلد لا يمكن العودة إليه أو إعادة تجميع من هاجروا منه إلى الخارج، والذين فقدوا بيوتهم أثناء الحرب أو بعدها. لقد تمّ توليف مصطلح آخر له تأثير إداري وقانوني مشابه، وله بعد أخلاقي يصف حالة اللاجئين داخل حدود الدولة. أصبح هؤلاء يعرفون بـ « الحاضرين الغائبين ». ^(٢١) بطبيعة الحال، وكما أوضح بومباجي - ساسبورتاس بحق، فإن « خارجي » و « داخلي » في هذا السياق هي علامات أخرى على تصميم المؤسسة الإسرائيلية على موضوعة اللاجئين وضبطهم ونهب ممتلكاتهم. ^(٢٢) ونحن نستخدم هذه المصطلحات فإنما لنثبت الوقائع التي تكمن خلفها. ما يشير إليه مصطلح « الحاضرون الغائبون » هو تاريخ من النهب والتشريد لهؤلاء الفلسطينيين - وعددهم يقدر بـ ١٦٠,٠٠٠ - الذين وجدوا أنفسهم داخل دولة إسرائيل بين ١٩٤٨ - ١٩٥٢. إنّه يحكي عن حلف ضمني مع الأبارتهايد الذي يسمّ دولة إسرائيل حتى يومنا هذا : إنّه التداخل بين التضمين الرسمي للفلسطينيين كمواطنين واستبعادهم هيكلياً من الحقوق المتساوية داخل الدولة. هذا هو الديالكنتيك الخاص بالقهر. لتجتمع سكاني حاضراً رسمياً لكنه غائب من عدة أوجه حاسمة - مما يجعل التعريف القانوني الإداري لهؤلاء الفلسطينيين دقيقاً بمثل هذا البرود.

تصنيف « الغائبون » كان في الأصل مصطلحاً قانونياً يعني أولئك اللاجئين الذين كانوا غائبين عن بيوتهم لكنهم حضور ضمن حدود الدولة كما حدّتها اتفاقات الهدنة ١٩٤٩. لم يُسمح للغالبية العظمى من الفلسطينيين [تحت هذا التصنيف] بالعودة إلى بيوتهم واستعادة ممتلكاتهم أو طلب

التعويضات. بدلاً من ذلك، أعلنت الدولة قانون أملاك الغائبين عام ١٩٥٠ الذي شرع نهب ممتلكاتهم. إن عملية السلب والنهب لممتلكات العرب أخذ هيئة صفقات ضخمة لبيع الأراضي قامت بها الدولة. لقد تم تخويل هيئة تتخفى برداء رسمي مكشوف أطلق عليها «حارس أملاك الغائبين» لبيع أراضي الغائبين (محدثة في البند ١ [ب] من القانون) لوكالة التطوير، وهي جسم حكومي أنشئ خصيصاً للحصول عليها (الأراضي). قامت هذه الوكالة بدورها ببيع [الأراضي] للصندوق القومي اليهودي. في نهاية المطاف تم توزيع تلك الأراضي على شكل مزارع خاصة لليهود فقط (وتكمن هنا الأهمية الإجرائية للوكالة اليهودية) وأصبح ذلك تدريجياً أمراً واقعاً فيما يتعلق بالملكية الخاصة، وبقي شرعياً *de jure* في حيازة الدولة.^(٢٣)

آخر الثقافي

إذا كان هذا هو شأن الوضع القانوني للغائب، فإن الديالكتيك المكتمل لمفهوم «الحاضرون الغائبون» قد تشكل بأسلوب أدبي على يد موظف آخر رفيع المستوى في وزارة الخارجية، هو الكساندر دوتان. في بداية صيف ١٩٥٢ كان يعمل في دائرة المؤسسات الدولية حين أنهت الاوروا نشاطاتها في البلاد وحوّلت مسؤولية اللاجئين «الداخلين» إلى الحكومة الإسرائيلية. في تموز عّين دوتان منسقاً بين الوزارات ورئيس اللجنة الاستشارية لمسألة اللاجئين. بعد التقصي، كتب سلسلة من المذكرات تلقي الضوء على الخلفية والحلول «لمشكلة اللاجئين». الوثيقة الأولى تعود إلى تشرين ثاني ١٩٥٢ كانت مهتمة بشكل خاص باللاجئين داخل إسرائيل الذين لم يسمح لهم بالعودة إلى بيوتهم، والذين سكن معظمهم في قرى وبلدات فلسطينية أخرى. للمرة الأولى - كما يبدو - عرّف دوتان هؤلاء الناس على أنهم «الحاضرون الغائبون».^(٢٤) الملامح الأدبية للمذكرة مذهلة تماماً. غياب المؤامرة عن المسألة، والتعاطف الهائل، والتجرد الانثروبولوجي استخدمت كافة لتوليد صورة واقعية للطريقة التي يمكن «للمحاضرين الغائبين» أن يتذكروا الماضي:

«المشكلة الجوهرية لللاجئ، الذي يعتمد تماماً على سياسة الحكومة، هي الأرض. الوضع الراهن هو أن اللاجئ غالباً ما يعيش في قرية من قرى الجليل مجاورة لأرضه وقريته المهجورة كأنه في موقع مراقبة. إن المسافة لا تزيد في العادة على بضعة كيلومترات، وفي معظم الحالات، كان بإمكان اللاجئين العناية بأرضهم من مكان سكنهم الحالي، لو سُمح لهم بذلك، حتى بدون العودة إلى قراهم المهجورة أو المدمرة. من موقع المراقبة والمأوى الراهن يتابع اللاجئ ما يحدث لأرضه. إنه يأمل ويتمنى العودة إليها، لكنه يرى المهاجرين [اليهود] الجدد يحاولون ضرب الجذور في الأرض، أو يرى أولئك الذين قاموا بزراعتها بعد أن حصلوا عليها من حارس أملاك الغائبين، أو يرى ما آلت إليه البساتين النذوبة لأن أحداً لا يعتني بها. اللاجئ يرغب في العودة إلى أرضه، أو حتى إلى جزء منها حين يدرك أن معظمها قد استخدم لتوطيق اليهود، ولذلك فإنه يسعى إلى زراعتها من خلال حارس الأملاك، وهو أمر محروم منه».

أصر دوتان على أن إطالة أمد تلك الأحوال كان مستحيلاً من الناحيتين السياسية والثقافية. أمّا

الاستنتاج الذي قنّمه فلم ينطرق إلى إعادة الممتلكات ومنح مواطنة حقيقية للاجئين « الداخليين »، على الأقل. لقد جعلت الاساطير التأسيسية - وما تزال - أي تلازم بين « العودة » و « العرب » أو « الفلسطينيين » أمراً بعيد النّال. كان دوتان يفكر بشيء مختلف تماماً: الاستيعاب الشامل لأولئك الفلسطينيين في الدولة اليهودية والمجتمع الإسرائيلي من خلال طمس ذاكرتهم وهويتهم وثقافتهم. لقد استخدم دوتان ذات المصطلح المحوري لتبرير الحركة الصهيونية: الاستيعاب الشامل هو الكارثة التي ستمنع حدوثها استعادة أرض إسرائيل - أي اختفاء الشعب اليهودي من خلال الانصهار في المنفى. كان هذا هو المستقبل الذي يُقدّم بسخاء للعرب داخل إسرائيل. وفي مذكرة ثانية، ١٢ تشرين ثاني ١٩٥٢، حذّر دوتان من أن السياسات القائمة للدولة قد تجعل الفلسطينيين داخل إسرائيل يشعرون بأنهم « أقلية قومية مضطهدة ترى هويتها في الامة العربية ». ^(٢٥) من أجل منع تلك الخطورة، تقدّم باستراتيجية جديدة تهدف من ناحية إلى « دمج العرب في الدولة من خلال فتح بوابة الاستيعاب لهم »، ومن ناحية أخرى « مواجهة أولئك الذين لا يستطيعون (برغبة منهم) التأقلم مع الدولة اليهودية ». كان دوتان يعي الاعتراضات المحتملة لمثل تلك السياسة، ولذلك واجهها مقدماً. « قد يكون هناك سؤال حقيقي: ما هي احتمالات رغبة العرب في الاستيعاب؟ لا بد من الإجابة على ذلك من خلال التجربة، وإذا أراد المرء أن يأخذ درساً من التاريخ، بإمكانه أن يقول إن الاستيعاب كان ظاهرة عامة في الشرق الأوسط منذ أزمان سحيقة ».

إن المنطق الكولونيالي لهذا المفهوم يُفسّر نفسه بوضوح لافت للنظر، خاصة حين يمضي دوتان لشرح كيف يمكن تحقيق محو لا عودة عنه للهوية الفلسطينية:

« إن تحقيق هذه السياسة الجديدة يتطلب هجوماً شاملاً على الأقلية العربية من قبل الدولة والشعب اليهودي، ويبدو أن أكثر الأدوات أهمية هي تشكيل بعثة يهودية علمانية ثقافية. على هذه البعثة أن تعمل [كرسول] للشعب اليهودي والتقدم الإسرائيلي في القرية العربية. ينبغي للبعثة أيضاً أن تنظم ورشات عمل تدريبية خاصة للمستشارين اليهود كي يعملوا داخل القرى العربية، وذلك على هدى مستشارينا في [المباروت] أو المستوطنات الجديدة أو على هدى البعثات التي أرسلت إلى القرى الهندية في المكسيك. ^(٢٦) يتسرب هؤلاء المستشارون إلى القرى مع اللاجئين حيث يبدأون عملية توطينهم، وعليهم مرافقة اللاجئين منذ اليوم الأول على تثبيت وضعهم. .. تكون البعثة من ٢ - ٣ [رجالاً أو نساءً] كافية لكل ٢٠ - ٣٠ قرية لإدخال تغييرات جذرية داخلهم، مثل هذه البعثة يجب أن تستقر في القرية لتعلمهم العربية، تقدم الإرشادات الزراعية، والمساعدة الطبية والخدمة الاجتماعية، تزود الإرشاد الاجتماعي، تعمل كوسيط طبيعي بين القرية والسلطات والمجتمع العبري، وتكون بمثابة ضابط أمني لكل شيء يحدث في القرية أو حولها. مثل هذه البعثة يمكنها أن تتمتع بتأثير على كل شؤون القرية وتحولها بشكل جوهري خلال بضع سنوات ».

أثار اقتراح دوتان غضب مستشار بن غوريون للشؤون العربية المعروف بنفوذه الهائل وقسوته، والذي كان يفضل الاستمرار بحكم عسكري قمعي سيئ السمعة على أمل أن يؤدي ذلك إلى توسيع عملية « الترانسفير بأثر رجعي ». أي طرد يفرض الأمر الواقع - بحيث يشمل ذلك اللاجئين الداخليين

أيضاً. لكن دوتان كرّر رايه ولم يتوقف. جاء تقريره التالي يوم ٢٣ تشرين ثاني ١٩٥٢ محذراً من أن القوى الخارجية قد تفرض «استقلالية ثقافية» للأقلية العربية في إسرائيل، وأكد على خطته لاستيعاب العرب. من الصعب إيجاد مثال ملموس حول السعي المحموم لشطب ذاكرة فلسطين العربية من الحجر الأخير الذي وضعه دوتان لصرحه الاستيعابي. هذا ما كتبه إلى وزير الخارجية:

«أداة هامة بالنسبة لنا هي تسريع إعادة بناء الأسماء الجغرافية القديمة وعبرنة أسماء المواقع العربية. في هذا السياق فإن المهمة الكبرى تتمثل في نشر الاستخدام العملي للأسماء الجديدة، وهي عملية واجهت صعوبات بين اليهود أيضاً. ففي يافا لا يزال اسم «جباليا» شائعاً، رغم أن جفعات عليّاه يرث الاسم القديم تدريجياً. بالمقارنة، فإن اسماً عبرياً لم يوجد بعد لكلمة «عجمي»، وبعض المهاجرين الجدد لا يزالون خطأ يطلقون على الحي العربي داخل المدينة بـ «الجيتو» أو «الجيتو العربي». من الممكن، من خلال تطبيق آلية رسمية متشعبة ومن خلال التلقين الدقيق أن نجعل السكان العرب في الرامة (في الجليل الأعلى) يعتادون على تسمية قريتهم، حديثاً وكتابةً، «هارة» [رامات نفتالي]، أو جعل السكان في مجد الكروم (أيضاً في الجليل الأعلى) يعتادون على تسمية قريتهم «بيت هاكريم». بين السكان لما يسميه العرب شفا عمرو (قرب حيفا)، سمعت الاسم المعبرن «شفارعام» (٢٧).

وصف دوتان مذكرته الثانية بأنها «الحل النهائي لمشكلة اللاجئين في إسرائيل». إن الاستخدام السهل للمصطلح مذهب تماماً. هنا تكمن الجذور التاريخية للرفض الكابوسي للتنازل للحق الفلسطيني في العودة، الذي يعتبر أكثر من توحيد القدس - أوسع أساس للإجماع السياسي الإسرائيلي في وقتنا. إن هذا يفسر الاعتقاد الحقيقي - المنافي للطبيعة والمنطق - بأن الانسحاب من الأراضي المحتلة عام ١٩٦٧ وتفكيك المستوطنات هو تسوية مؤلمة.

هوامش

(١) المقالة مبنية على دراسة أطول بعنوان «هل بإمكان التابع أن يتذكر؟ نظرة متشائمة على ضحايا الصهيونية»، ستظهر في كتاب يحرمه اسامة مقدسي ويول سيلبرشتاين حول الذاكرة والعنف في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا.

(٢) الأدبيات حول هذه المسألة كثيرة، انظر إبراهيم أبو لغد (تحرير) «تحول فلسطين»، أيفانستون، ١٩٧١.

(٣) زئيف ستيرنهل «الأساطير المكونة لإسرائيل»، برنستون ١٩٩٨، ص ٣ - ٤٧.

(٤) موريس، «ولادة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين» ص ٢٠٣ - ٢١٢.

(٥) هيا بومباجي - ساسبورتاس «أي صوت يُسمع / أي صوت يُخفق: هيكلية مشكلة اللاجئين الفلسطينيين في

للمؤسسة الإسرائيلية، ١٩٤٨ - ١٩٥٢»، أطروحة ماجستير، ٢٠٠٠.

(٦) إيلام، «متغذو الوصية» ص ٢١. [الجملة التوكيدية مضافة].

(٧) إيلام، السابق، ص ٤٣.

- (٨) انظر موريس، ١٩٤٨ وما بعدها، ص ص ٨٩ - ١٤٤ .
- (٩) انظر موريس «الميلاد» ص ص X X - X X
- (١٠) انظر بومباجي - سامبورتاس، السابق، ص ص ١٧ - ٢٢ .
- (١١) السابق ص ص ٣١ - ٣٣ .
- (١٢) أرشيف دولة إسرائيل / وزارة الخارجية / ١٩ - ٢٤٤٤ المجلد ١١، ص ٦ .
- (١٣) الأرشف، السابق، ٢/٢٤٤٥ .
- (١٤) انظر ايلام، «متفد الوصية» هامش ١٧، ص ص ٤٨ - ٤٩ .
- (١٥) زفي - يافيتس «عن الأيام الأولى في جامعة تل أبيب : ذكريات» الباييم ١١، ١٩٩٥، ص ص ١٠١ - ١٢٩ .
- (١٦) موريس ، السابق، ص ١٣٣ .
- (١٧) انظر بومباجي - سامبورتاس، السابق، ص ص ١٠٠ - ١١٩ و ١٣٨ - ١٦٣ .
- (١٨) الأرشف، السابق، ١٨/٢٤٠٢ .
- (١٩) الأرشف، السابق، ١٨/٢٤٠٦ .
- (٢٠) الأرشف، السابق، ١٩/٤٢٢٢، مجلد ١١ .
- (٢١) لاحظ الكاتب ديفيد غروسمان الطابعة الكابوسية للمصطلح وبنى عليه روايته «الحاضرون والغائبون»، ١٩٩٢، أما الترجمة الانجليزية للرواية فهي "Sleeping on a wire" (نوم على السياج) .
- (٢٢) بومباجي، السابق، ص ص ٤٤ - ٩٩ .
- (٢٣) انظر إلينا كورن «الأقلية العربية في إسرائيل اثناء الحكم العسكري (١٩٤٨ - ١٩٦٦)»، رسالة دكتوراه، الجامعة العبرية - القدس، ١٩٩١، ص ص ٩١ - ٩٦ .
- (٢٤) الأرشف، السابق، ٢/٢٤٤٥ (أ-١٩٤٨-١١) .
- (٢٥) السابق ٢/٢٤٤٥ A (أ-٩٤٨-١١) .
- (٢٦) محبروت هي معسكرات مؤقتة بنيت لاستيعاب الهجرة الجماعية اليهودية في الخمسينات، وكانت مؤقتة بالنسبة للاشكناز، وليست كذلك للشرقيين (التوكيد مضاف) .
- (٢٧) مقتبس في كتاب يتسحاق لاؤور «روايات دون مواطنين أصليين»، ص ١٣٢ .

ملحوظات الوهدة

فيليب جاكوتيه

(هنا ترجمة لصفحات مختارة من الكتاب الجديد للشاعر السويسريّ بالفرنسيّة فيليب جاكوتيه *Philippe Jaccottet*، الصادر عن منشورات « فاتا مورغانا » *Fata Morgana* بفرنسا بعنوان : « ملحوظات الوهدة » *Notes du vrain*، والوهدة كما هو معروف هي وادٍ صغير ضيق . وكما اعتاد الشاعر في أغلب مؤلفاته النثرية، فهو يدوّن هنا معانيته للطبيعة ويسجّل قراءته وسوانح أفكاره وقصص أحلامه، ويقرأ خصوصاً الوقائع اليومية التي يحولها هو إلى « وقائع » شعرية .)

الجميل المغمور بالجليد والذي تهبه الشمس مسحة وردية : نار كأنها من رماد كالح في الأسفل وفي الأعلى هي احتراق : شعلة ، بلمعاتها السماء ، تصير بيضاء .
هذا شبيه بنور القمر أيضاً .
الجميل الخفيف الذي ينقلب بخفاء إلى ملاك أو إلى جمع .

هذا بالذات ، القنديل الذي ينبغي ألا ندعه وراءنا ينطفئ . « نور سرمدية » لاستراحة الموتى ، فينا على الأقل .



لجبل القائمة ، النور البرتقالي المشتعل في كبد الأفق وفي عالية السماء التي تتعزّز والتي تأتلق فيها حدوة القمر البالغة النحافة . ليس البرد بشديد .
هذا يساعد الجسم في التخلص من سطوة النعاس والفكر في أن يتحرّز من جماعيده .

■
إن أساطين الهايكو اليابانيين، أولئك الذين يقبضون على النور في أثناء مروره عبر ما يزول، والذي يحضون الأكثر هشاشة أعلى قيمة ممكنة ويفترضون له أكبر سلطان، أقول إنهم ليسوا بالمتصوفة: لا أحد يفكر بالقول إنهم «يحترقون» ولا إنهم يتسلقون الأعالي. بل يذكرونني بأولئك الخدم في «رجال المنشرة» (دكان نشر الأخشاب) لدوتيل Dhôtel، الذين، فيما يجلبون آنية الفضة أو البلور في منازل سادتهم، يرون على حين غرة إلى الألق الصافي لجنيته وهو يتعكس فيها.

■
نار نوقدها أسفل مرآة السماء، الباردة، كمثل بخرة اللهب تلك التي تطمئننا على أننا ما برحنا أحياء نُورَق.

■
شيخ متضائل الجسم، مضطرب الفكر من جرّاء المرض والأسى، لا يرسم ظلّ ابتسامة إلا في ما ندر، مستمداً ظلال ذكريات، وهو نفسه كمثّل ظلّ، جالس في داره، دائراً ظهره للباب المفتوح، وللعالم، ولنور الربيع وآخر ثلوج السنة.

إلى جانبه، رفيق عمر يأكمله، هذا الذي يصغره في السنّ، والذي ألقى به السرطان أسفل سافلين، وأعياء: مصاب في عرض الشارع، أو على قارعة طريق، ملاكم «مدوّخ»، ملطوم على الصدغ، صدغ آخذ بالاسوداد.

البؤس الانساني كلّهُ، عندما نلمسه بالاصبع، هو كمثّل حيوان يوحى بنفور ينبغي أن يتحمّله القلب، وأن يتجاوزهُ، ما استطاع ذلك.

■
الحرب: صفوف طويلة من الهاربين تحت الثلج: شيوخ لا طاقة لهم على السير، يجزّهم على الأرض، في أكياس بلاستيكية كبيرة، أقارب لهم لا يكادون أن يكونوا أقلّ حرماً منهم، لا ولا أقلّ نهكاً، نساء مرتجفات من شدة البرد.

أسرّ معتبئة في أقبية وبلاليع. وما عاد في مآقيهم الناشئة مزيد من الدمع.

رجال تائهان .

أحدهما في منزله وما عاد ليعرف أنه فيه، بل يخلط بينه وبين منزل آخر ربما كان عاش فيه في ماضي الأيام، أو ربما لم يعيش فيه، وما عاد ليسيّر إلاّ متهتساً بين الأشياء الموجودة، شبه غير الموجودة، وتلك التي لم تعد قائمة إلاّ في رأسه المتعبة .

الثاني لم يعد لديه سوى حلم: أن يعود إلى داره وأن يعثر على بيته . لكن ما إن يعثر عليه حتى يكفّ عن أن يكون بيته، بلا رجوع .

ذلك أنه سائر في الدرب الذي يُقصي عن جميع البيوت .

المطر البارد كالقولاذ .

عاودتْ خاطري مساء أمس، فجأةً، سوناتة شوبيرت Schubert الأخيرة للبيانو، فطلفتُ أقول لنفسي ببساطة: «هوذا!». هوذا ما يقف باستقامة على نحو يتعلّز تفسيره، في وجه أسوأ العواصف وفي مواجهة غراية الفراغ: هوذا ما يستحقّ أن يُحبّ نهائياً: عمود النار الرقيق الذي يقودك، حتّى في قلب الصحراء التي تبدو بلا حدود، ولا انتهاء .

نتبع النهج المخاذي للتّلّة، قبالة المنزل الذي لن يعود إليه أيّ من صديقينا: ثمة أزهار موسن صفراء في الجدول الذي يحجبه انخسافه الشديد عن الرؤية، وبضع سحليّات، وشدو أولى العنادل، الأكثر احتجاباً على النظر من الماء نفسه، ومطر هين مفاجئ يجبرنا على أن نحثّ خطانا . جميع أشياء الحياة العاضرة التي فقدت طعمها منذ زمن طويل . الهواء بأبوابه الألف المفتوحة .

بعدما زرنا صديقنا المختصر، أرى في ما يرى النائم امرأة متشحة بالسواد منهكة في توزيع ملاعق فضية تدلّ على الاعلان عن موت طفل. ما إن تهب الملعقة الثانية حتى يستفحل بنا القلق على الوحيد من أصدقائنا، هنا، الذي لديه صغير. فنحاول إخفاء الملعقة أو الحيلولة دون أن يأخذها أحد. كما في لعبة «الرجل الأسود».



عينا المختصر، صفراوان، كابيتان، وربما لم تعودا لتنظرا إلى أي شيء برّاني -، لن نعرف أي شيء في الداخل يمكن أن تنفرّ ساه. ذات لحظة، تستعيدان زرقتهما الرائعة، أي تستعيدان الحياة ربما لآخر مرة. كمثل سماء تعاود الانفتاح بطلب من طائر. لبرهة بالغة الوجازة.



ما السبيل إلى قول ذلك؟

لقد لمسنا شيئا هو من البرد بحيث أصبنا به طيلة السنة، حتى في عزّ الصيف.

سيكون مفرط الجمال أن نتحدث بصدده عن مجلدة. بل حتى الكلام عن الحجارة سيُجمل ذلك.

هو ضرب من البرد يصيب، في قلب الصيف الجميل، قلبك نفسه.

يد ي أكثر برودة من أن تطلّ متممة إلى هذا العالم.



نور نهايات الصيف الحليبي، الصوفي، المهلئ.

كذلك هو من يعود بوفاء، في اللحظة التي لم نعد فيها لنعول عليه، ليقاسمنا العيد ذاته أو ليهتئ تباريح قديمة، بلا صخب ومن دون أن يستعرض صداقته، أو ليبعد شيئا من البرد.



إنه كما لو لم تكن، طيلة شهور عديدة، قد عشنا، وكما لو لم نحس بشيء، لا ولم نر شيئاً ولم نقرأ شيئاً، أو نكاد. لم نقدر على قراءة أي شيء، بباعث من تلك اليد الباردة التي لمست رتماً عبثاً.

صوت مجهول، آت من كوريا الجنوبية، صوت شو شونغ-كرون **Cho Chong-Kwon**، وقد ترجمه كلود موشار **Claude Mouchard**، يكاد يكون الوحيد الذي لحق بي، في «ضريح القمّة»؛ برد من علامة معاكسة:

«مرتقياً الجبل الشعاني أبصر

في المكان البارد الشيء الأنبل وهو يسطح

كمثل الجليد

وسكون تساقط الثلج الحاسم

(...)

في بداية الصبح هذه حيث يذوب كلّ فلج الباردة، كانت الذروة

المتلعة بالجليد الأزلي،

تُجَلّج الضوء».

■

لم ينبغي الدوران على شاكلة الدراويش

إذا كان يكفي أن نسير على هذه الطرق كلّمّا استطعنا إلى ذلك سبيلاً

مسوقين بعلامات الجراد الموجزة حمراء أو زرقاء

كما كان أمراء الماضى مسوقين بعاملتي بيارقهم؟

■

كلمات مشدودة إلى الأرض بفصنها غير المرتئي.

■

الفتيس يوحنا الصليب: «يا أسود، ويا زرافات، ويا أيائل وثابة...»

ومع ذلك، فأحياناً لا نكون بحاجة حتّى إلى هذه الحيوانات المقتنسة ولا إلى الأساطير، حتّى تترايب

الكلمات من كتيب إلى آخر، خلل الأحراش والوهاد، كسهام من النور في النور، من دون أن يكبحها ثقل

فكرة واحدة، ولا ظلّ تخوف وحيد.
برهة بلا مدة، نهار رتما كان خارج النهار، ليلة واحدة هي «الطف من الفجر».

■

هذا الضرب من الابتسام الذي تكونه الأزهار هي أيضاً أحياناً، وسط أعشاب متجهمة.

■

وهذا الضرب من زهرة متفتحة، منفتحة على سمعتها انطلاقاً من القلب، الذي يمكن أن يكونه أيضاً طفل صغير تحت سماء تمزقنا زرقتها.

■

نعود الناجي في مشفاه، بعدما أمضى ليلة بأسرها في الغابة - إلا إذا كان اختطف أو أريد إيهامنا بفراره
(هذا ما لن يعرفه أحد أبداً). لما كان أحدهم يقرأ عليه، لمجزه عن أن يقوم بذلك بنفسه بباعث من ضعف
بصره البالغ، رسالة من ابن أخيه الإنجليزي ينبئها فيها بموت صديق له، فهو يطالب بتكرار المفردة **died**
(مات). كما لو كان يريد التحقق مرة وإلى الأبد من أن هذا الموت فعلي - في اللحظة التي كان فيها فكره،
التزايد التهورم، في غابات أخرى وليالٍ أخرى، ينسى ذلك الشيء أو يرفض أن يقبل به.

■

أشهد في ضرب من الهناء الطيران المتسارع للأوراق المنفصلة عن أغصانها بفعل ربح شمالية شديدة
العنف تزيد من اتلاق الأوراق التي بقيت في الأشجار. ويذكرني هذا بشيء ذي صلة بتكهّنات العرافة
«سبيل».

ففي النشيد السادس من «الانباذة»، يجعل فرجيل [بطل الملحمة] إنياس، الآتي لاستخارة العرافة في
«كوم»، يجعله يتلقى هذه الكلمات: «فقط، لا تكلم بأبياتك النبؤة لأوراق يمكن أن تتطاير في فوضى،
لعبة للمسرعة من الرياح».

هكذا نرى رؤيتنا لأشياء هذا العالم. فهذه الأوراق المتناثرة، ولعبة للرياح المسرعة، لم تعد مجرد
أوراق. بل هي تحمل في طياتها، في نظري أنا على الأقل، انطلاقة الطيور ووثبتها، وما يبدو عليها من سكر
فرح، في حركة من المغامرة والغزو أكثر منها حركة فرار، وبالأخص أكثر منها حركة سقوط. هذه المقاربة
[بين الأوراق والطيور] كانت كافية لتفسير هذا «الضرب من الهناء» الذي كنت أحسست به، غريزياً،
من دون أن أوغل في البحث أبعد.

لاحقاً لحسب، ستأتي ذكرى أبيات فرجيل لتعني هذه البرهة الخريفية الموحية بمعنى أكثر اكتنازاً: فهي

ما وراء العالم المرتئي الذي تنخرط فيه الأوراق والطيور، ستكتشف النظرة فيم يتهيا للكلمات أن تكون شبيهة بها (أي بالطيور والأوراق)، كلمات الشعر والكلمات التي كان إله ينتزعها من شفتي امرأة مصطفاة من لدنه لهداية مستخيري المستقبل. كلمات غلّاها، شأنها شأن الأوراق، نسغ يصّاعد من الظلام ثم يُهدى للريح، كلمات مندفة، شأنها شأن الطيور، بعيداً أمام نفسها، صوب المجهول الذي كانت هي تزعم أنّها تمنعنا قياسه.



بييرو بيغونجياري **Piero Bigongiari**، في ديوان صدر بعد رحيله:

«لا مقام إلا في منعطف هذا

السّحر المنبجج خارج الموت...»



الهيئة غير المنتظرة لشجرة تضيئها الشمس المنخفضة لنهاية الخريف، كمثل شمع تَشعل في غرفة تزداد ظلاماً.

صفحات، كلمات متروكة نهب الرياح، مُذهبة هي أيضاً بنور المساء. وإن تكن كتبها يد مبعدة [بباعث من الشيخوخة].

أزهار بنفسج عند مستوى الأرض: «لم يكن ذلك سوى هذا»، «هذا ولا شيء أكثر»؛ ضرب من الصدقة، إنما بلا تعالٍ، ضرب من القربان، لكن بلا شعيرة ولا مأساوية.

لم أجتُ على ركبتي، ذلك المساء، في إيماءة توقير، ولا في وضعية صلاة؛ بل ببساطة لأنزع العشب. آنشد، عثرت على هذه البقعة من الماء الختازي اللون، من دون حتى أن أتلقى أريجها الذي كان في الماضي مكنتني من اجتياز سنين عديدة. كما لو أنني، في برهة من ذلك الربيع، تعرضت إلى تحولٍ: مُنعت من الموت.

ينبغي تشعيت الأبخرة، ورفع الأنقاض، وذلك عن صداقة نقيّة، بل أفضل من هذا: عن حبة. هذا ما يزال ممكناً، أحياناً. في غياب إمكان الفهم والاقتدار على ما هو أكثر.

في ضوء تشرين الثاني، ذلك الذي يُحدث أقل قدر من الظلال والذي نجتازه بلا تردد، بوثة من العين.

■
اليد ممسكة بالدرايزون
والشمس الشتائية تُذهب الحيطان

الشمس الباردة تُذهب الحجرات الموصدات

العرفان لُغُشِب القبور
لإيماءات الطيبة، النادرة

وجميع الأزهار المتناثرة للغيرم
مُجمَمر الغيوم، الصوفية
المبشرة قبل أن ينشر سدوله الليل

■
عبارة أتذكر أنني قلتها، في أثناء حلم مغموس بالكآبة، لفعاة مجهولة سوداء الشعر: «ثمة في كل لحظة، في هذا العالم، امرؤ مشغول بالبكاء، بباعث من خطانا أحياناً».

■
وهوذا مساء يمارد الانطباق مرة أخرى، حائياً جناحه الوردية المذهب من أجل الرقاد. أشعر بأن من واجبي تدوين ذلك. كما كان الوراق يدون حسابات التاجر نهائراً بنهار: مساء مخطوط في كتاب المساءات، لكنه ليس مما يمكن مراكمته أو للمفاوضة بشأنه. لا نسجل هنا وزناً ولا قياساً ولا سعراً: لا شيء مما يمكن ترفيقه. بل هو شيء كتقاطع نظرتين جليتين، يصاعد منهما ما يبدو فالتاً من موقوتيتيهما.

■
هكذا إذن:
لا تقدم، ولا أدنى خطوة إلى الأمام، بل بضع تراجعات، ولا شيء سوى مكرور الكلام.

ما من فكرة حقيقية. لا شيء سوى اندفاعات مزاج؛ تنويمات مزاجية، متناقضة التماسك؛ لا شيء سوى شظايا، نشف حياة، مظاهر تفكير، شذرات منتشرة من هزيمة أو مُقاومة لها. هنيهات شاردة، أيام

مفصولة العرى، كلمات منثورة، لأننا لمسنا باليد حجراً هو أبرد من البرد.
بعيداً عن الفجر، حقاً.

ما لا نقدر مع ذلك على قوله، لأننا بالإصبع لمسناه. اليد الباردة كمثفل حجر.

لفرط ما تكتب طيور السماء بتسارع مهول، ولفرط ما تخطّ علاماتها عالياً في سماء الصيف، لم يعد
في مقدور الأموات قراءتها. وأنا الذي ما برحت أراها في ضرب من الفرح، لن تختطفني هي إلى السماء.

أدنى منها، خريشات الجاهل هذه. هروب موجز وصافٍ، محاولات للتخليق، وأطول سقوط ممكن
وسط الحصباء، وأطول تقهقر.

لي وحشة الهاربين الشبيهة بالثلج الذي لن يعود أدنى أثر للقلب مرثياً فيه أبداً. أو كمثفل ملأه ترفض
أن تحمل بعد الآن دفعة وجه، أو حتى دفعة يد.

(ما برح أحدهم، مع ذلك، يكتب على الغيوم.)

عن الفرنسية: ك. ج.

جاي يا غلمان !!

النازلة التي حلت بالزوجين، فقصمت ظهر «أبو زهرة» وأشابت رأس أم زهرة، عاصفة بحبي تل العيد، مفاجئة لجميع سكانه، بلغت أصدائها، بالطبع مجمل حارات صفورية أيضاً. والحق أن الصفاورة، خارج تل العيد، حُزّتهم على ما جلب الرجل وزوجته على نفسيهما، كان شديداً بالفعل. أما حكاية تبني الزوجين لـ «عنزة» واعتبارهما وليدها المستخل حفيداً لهما، ثم إقامة الزوجين، ومعهما أهالي تل العيد المعزاء، للحفيد المستخل، الذي لم يولد إلا في الوهم، ولم يمت إلا في الكوابيس، فقد أضاعها الصفاورة إلى خارج طرائف أصحاب تل العيد، وإلى وسع بيدهم من النواذر والأعاجيب !.

فالناس في عديد أحياء صفورية وفي مختلف حاراتها، مقتنعون بأن التل عبيدين مفقصة بذع، ومزرعة غرائب، كما أنهم على ثقة بأن أهل تل العيد، أساساً، يختلفون عنهم في كل شيء تقريباً ! وهم يروون عن هذا الحكي حكايا مغيرة، وينسبون إلى سكانه، من الأفعال والوقائع، ومن الأحاديث والنكات، ما يُغرض أصحاب تل العيد معارض غريبة، و يضعهم على سُبل أنكرها السابقون من صفورية، ولا يألّفها المعاصرون فيها، ومما يزعجه الصفاورة، عن حي تل العيد الذي تقطعه الطريق الموصلة إلى حارة «الزعارير»، وتعتبر منه بوابة المسجد الكبير الغربية، أن أهله يأكلون نباتات اللّوف نيحاً، وأنهم يصفطادون القنائل والبرابيع، ويفضلون لحم الأنوق على لحوم الخراف والجديان، وأن النساء والأطفال لديهم لا يخشون القارضات، ولا يخافون الزواحف، وأن الرجل في تل العيد، ليدخل يده في الشق من شقوق الحيات، أو الجحر من جمحور الأفاعي، فيستخرج بها منه الثعبان والثعبانين، بمثل السهولة والبُسر اللذين يخرج بهما سبخته من جيبه !.

أما عجائز تل العيد، فالإجماع مستوفى على أنهن ينطقن عن الغيب، وأنهن يخاطبن الأرواح والجنّيات !. إلا أن الصفاورة يكادون يتفقون على أن أهل تل العيد صتوهم بدأناً وروحاً في جهنم للملوخية، وفي أسلوبهم في فرمها، وفي ذوقهم في إعدادها وطبخها وتقديمها... كما أن الصفاورة، خصوصاً المعتمّرين منهم يُقرّرون أحياناً أن الشباب من تل العيد، أشباههم في حميتهم وبأسهم وشجاعتهم، عند التصدي للفيضانات، بتجتاح هذه الناحية أو تلك من صفورية، أيام الشتاء، وأنهم أضاعوا بقية الصفاورة في إقدامهم على إطفاء الحرائق، التي طالما هبّت في اغصائل على البياض إبان الصيف !.

مع ذلك فقد كان الظن الشائع أنه لولا أسر العادة، وقيد الجرس على الرق بالجيرة والجيران، ولولا الماء والنار، ولولا الملوخية - وليس إقامة سكان تل العيد على ثرى صفورية طوال مئات السنين - لما ارتضت صفورية تل العيد كحي من أحيائها، ولما عايش الصفاغرة أبناء تل العيد، ولا جاورهم ولا صاهروهم، ولما شاركهم في فرح أو ترح، ولا زاملهم، لا في مرعى، ولا على عين ماء. على أن حزن الصفاغرة خارج تل العيد حين بلغهم نبأ مصيبة الزوجين، كان شديداً بالفعل، وإن كانت حكاية العنزة والتبني والعزاء، لم تنزل لهم من زور.



حيرة الصفاغرة، خلا أهل تل العيد بالطبع، في تفسير محنة تل العيد الجديدة، كانت واضحة، فقد عجزوا عن «تصنيف» هذه المأساة، فهي ليست شائعة لا أساس لها ولا أركان، كما أنها ليست حكاية نائية، وفدت عليهم بعد أن زيد فيها وأنقص منها. ثم هي ليست أسطورة، فابو زهرة وأم زهرة حيان يرزقان موجودان، وما حدث لهما ملء السمع والبصر، وكثيرون منهم الذين يعرفون أن الزوج نودي «أبو زهرة» منذ أن كان صبياً، وأن زوجته ألحقت بكنية زوجها بعد أن حُمِلت إليه، وأن للزوجين كانت أمنية عزيزة على قلوبهما، قضيا عقدين من حياتهما الزوجية ينتظران تحقيقها، هي: أن يبن، جلّت قدرته عليهما بطفلة يطلقان عليها الاسم «زهرة». هذه الأمنية مع الأيام، امتزجت بوجودان الزوجين حتى أمست مهمما الأول، وهاجس وجودهما الوحيد، الذي لا يفارقهما في لحظة، ولا يتخلى عنهما في منام. إلا أن الذي لا راد لأمره، ولا ثالث لقضائه لم يقتر لهذين الزوجين أن يكونا أباً وأماً، لا لطفلة، ولا حتى لهرة!

لكن الذي لا ينسى من فضله أحد، ألهم بعد أذان عصر يوم ماطر، قريباً للزوجين، أن يهديهما «سخلّة» أمات الصقيع أمها العنزة بعد أن ولدتها بدقائق.

الزوجان أقبلا على الهدية، بحماس وإشفاق، وفيما كانت أم زهرة تغمر بأنفاسها الدافئة عجين جسد السخلّة المقرور، وحرير قوائمها المرتجفة، اندفع أبو زهرة خارجاً يركض على حم بطنه ليجلب الحليب، وما إن أحضره، حتى أدناه بإنائه النحاسي الصغير من بضع جمرات يحجم حبات البلوط الصغير، لولا دثار الرماد الوثير عليها، لقفزت لغلبة البرد خارج كأنونها الطيني الصغير. وبعد أن عمد الرجل إلى قطعة قماش نظيفة، ففعل طرفها بعناية، صانعاً منها ما يضارع حلمه ضرع العنزة... انقضت أم زهرة على «الفتلة»، لاهفة القلب، حرى الأنامل، فأمسكتها برفق لا يجاريه إلا رفق الأم تمسك بقارورة دواء ولبيها ابن العقدين من الانتظار، غطّست أم زهرة الفتلة في السائل الأبيض العجيب... ورفعتها مرتحة، وما إن ادنتها من الفم الجائع، حتى تلتفتها السخلّة ماصّة حليبها الدافئ.

غلالة بشر أظلت الثلاثة: أبو زهرة صفق فرحاً، وأم زهرة، لولا التي في جبرها لطارت، والسخلّة رقصت نسغ ذنبتها، دلالة رضا وإشارة بحور. أعادت أم زهرة التغطيس، والسخلّة عاودت الامتصاص، حتى اكتفت وأغمضت عينها، مُستسلمة لاغفاءها الأولي خارج أمها.

الدنيا في الخارج كانت قائمة قاعدة، بمطر رغدي يطبق على الحقول والحواكير والأسطح، والريح كانت تجوب الفضاء والحرارات، مصحوبة ببرق خاطف يلتصع من شقوق الباب على الثلاثة، والبرد سيد الشتاء لا يرحم! أما الداخل في الداخل، فقد كان سعادة غامرة، ومكينة موهرة، تبسط جناح الرحمة على الأسرة

وعلى البيت وحيطانه: الرجل وزوجته ذائقان دفناً لم يعهداه في زواجهما طوال العشرين سنة الماضية، والسخلة الغافية بينهما، لم تنعم، على مدى العشرين ربع ساعة المتقضية من عمرها، بمثل هذا الدفء، وهذا الربى، وهذا الشبع!

الزوجان في فجر اليوم التالي، قبل التصبيح بالخير، وقبل التططيس بالحليب، إتكلا على الله، قرآ الفاتحة، وأطلقا الاسم وزهرة، على السخلة، وتلك كانت باكورة حيرة الصقافرة، جميع الصقافرة، في أمر محنة الزوجين، ما عدا أهل تل العيد، بالطبع!

السخلة «زهرة» ملأت بيت الزوجين حركة ومرحاً وحيوةً، وبعد بضعة أيام «الفتائل» أحسنت زهرة لعق الحليب من إنائه بيسر، ثم بدأت تقمقم القش والأعشاب الجافة، إلى أن انتهت بعد بلوغها الشهر إلى التهام كل ما طاب لها من حشائش وتين وأعلاف. رُفِع عنها الحليب في هذه المرحلة، وغدت مُسجِمة تماماً مع اسمها. فما أن يقال: «زهرة تعالي، حتى تعرف أنها المقصودة بالنداء، فتهرول مسرعة بجذل، لتأكل من يد أحد الزوجين، الكلاً، أو نفايات البقول.

أخذت زهرة تتعرف على المكان، وتطوف أرجاءه، تلتزم مصطبة البيت، وتتسلق كل ناتئ عليها، صعدت على قبة العلف وعلى صرر المونة والبرغل والعدس والزعر، اعملت صندوق الشياح الخشبي، وعنه قفزت جامدة يديها إلى رجلها، نحو جرة الزيت، لتستقر على ساداتها الخشبية، التي لا تزيد مساحتها عن مساحة كف يد أم زهرة. خرجت إلى الساحة، جابت نواحيها، وطافت كل ركن منها، ووصلت إلى البئر واستوقفتها الطاقة في أصل خرزته، وهي الطاقة التي تعبر منها إلى البئر مياه الساحة والسطح في مواسم المطر. لكنها توقفت بعيداً عن تلك الطاقة خطوة من خطواتها، للحظة، مادة إليها، بحذر شديد، عنقها ورأسها، تتشمز زواياها، وتتفحص كنهها، ثم تراجعت عنها، ولم تدن منها قط بعد ذلك. ثم شرعت زهرة بالتعرف على البيئة المحيطة بالبيت: فرّت الطرقات والأزقة، واستعرضت البوابات والمداخل والسناسل. سكان تل العيد، الحمار القريب، والمعرفة البعيدة أخذوا يلفونها، ثم اعتادوا مشاهدتها في الصباح، ذاهبة إلى الحشائش البرية في حاكورة الشيخ سليمان المهجورة. وفي الضحاي، شاقهم انتظار عودتها سالمة. زهرة أيضاً، أذمنت، فيما يبدو، تصفح الوجوه ورؤية الناس على الشيايك والأبواب والطرقات سواء على طريق خروجها في الصباح، أو على درب عودتها إلى البيت، بعد أن تستوفي حظها من ندى الكلاً. وبعد أن تتعب ويدركها العطش، وتحضرها رغبتها في القيلولة.

وحين تعبر زهرة البوابة عائدة، تسير بضع خطوات على أرض الساحة، لتقف بجانب البئر، متجنباً الدنو من الطاقة، حيث ينتظرها أبو زهرة، فارغ الصبر، بدل الماء البارد الذي تشله لها من البشر. فتدّ زهرة، هاجمة عليه مشوقة به، وتصدر عنه رياء، ثم تسير زهرة داخلية إلى البيت لتربض على المصطبة، بمحاذاة أم زهرة، التي لا تسمحها الدنيا فرحاً بزهرة، وعودة زهرة، وشرب زهرة، وخلود زهرة في قبولتها إلى الراحة:

..أبو زهرة.. بترجاك وطبي صوتك شوي.

خلي زهرة، تقبّل مليح، وتغفّالها شوية.

..أمرك.. أمرك أم زهرة، وأمرك زهرة، وأمرك يا ست الستات، وأمرك عيون زهرة إل مثل زهرات بابونجات

سطوح تل العيد !.

- مالك أبو زهرة مش عادتك ؟!

- فرحان ! أنا اليوم فرحان بزهرة وبأم زهرة . ولا حرام أقرح ، يا أم زهرة !؟.

- عال .. عال ، بس وطى صوتك ! خلي زهرة تقبّل وتنام لها شوية .

مع الأيام طورت زهرة عادة الخروج ، أحياناً ، في الصباح الباكر ، والزوجان بعد نائمين .

وياما توجهت أم زهرة إلى الجيران ، بعد أن تستيقظ ولا تجد زهرة :

- آه .. شفتها . تجيبها أم العيد ، كانت رايحة عالخواكبر ، ولا إشي ، بعد شوي ميعادها تيجي ، ولا إشي

اتكلي ع الله ، يا أم زهرة .

- لكن أنا قلقانه عليها يا أم العيد ، طلعت اليوم قبل ما تفطر يا ضناي !

بعد أن بلغت زهرة شهرها الخامس ، وابتعدت عن عهد السفولة ، وأصبحت تبدو عنزة حقيقية : شعرها الأسود الطويل لامع وشسبب ، قرناها يجملان رأسها ، وعيناها واسعتان جميلتان . ولا حظت أم زهرة على زهرة جملة تغيرات ، منها أنها تطيل الثفاء ، دون سبب ظاهر ، وأنها لم تعد تبهرها مياه الدلو ، بل أصبحت تشرب بهدوء ودعة ، وكأنها تستغرق في نظرها إلى خيال وجهها في الماء ! ومنها أيضاً أنها لجأت إلى التكبير أكثر ، في خروجها من البيت .

ودفعت زهرة إلى آخر الشوط ، فغادرت البيت مرة ، قبل الفجر بما يقرب الساعة ، ومع أذان الفجر استيقظت أم زهرة لتجد زهرة طالمة من نص الليل . خرجت المرأة ساقطة القلب زائفة العينين . باب جارتها ما زال مغلقاً ، فسارت نحو بوابة المسجد الغربية ، وجدت المؤذن ، وقد هبط لنحوه عن آخر درجات أذان الفجر :

- نعم يا أم زهرة ، رأيتها . لقد انضمت قبيل الفجر إلى قطع علي مصيلح ، من الأغنّز وفحول الماعز والأسخال ، المار من وسط تل العيد ، إلى مراعيه في مواقع « ذيل العش » . وطمانها الشيخ :

- لا شيء يمنع زهرة من العودة مع القطيع في المساء ، إتكلي على الله .

كانت طيور ما بعد الفجر ظاهرة للعيان ، على أغصان الأشجار وفي الفضاء ، لكن أم زهرة كانت في أوتيتها إلى البيت ، لا تكاد ترى مواطئ أقدامها على الطريق من فداحة الانفعال .

أم العيد الآن في ياحة بيتها :

- يا أم زهرة ، صباح خير إن شاء الله ، زهرة أكيد ، يا بتيجي مع القطيع ، يا بتيجي قبله ، طولي روحك . لم تجد أم زهرة زوجها في البيت ، لقد خرج يبحث عن زهرة ، طاف كروم زيتون تل العيد ، وخواكبره ، وعصائر عنبه ولوزه وتينه ، نظر في دخاريق الصبر ومرّ بالكثير من بساتين صفورية . دخل المغاور واستقصى جفّر البيخاتة ، ودخل أنفاق التراب الأصفر ، وهو وإن كان يبدو أوفى صبراً ، في ظاهره من زوجته ، إلا أن قلبه في داخله كان يُعصر كليمونة ، وحين عاد إلى البيت ، وجد أم زهرة تنقلى على ما هو أبلغ تحريقاً من الحجر ، ووجدها أيضاً تنعظه باستفسارات انكارية ، لا تريد سماع أجوبة عليها :

- ليش يا أبو زهرة ما صلّحت البوابة . ليش ما حطيت سُكرة ومفتاح لباب بيتنا ، منشان تدفعو براسها زهرة ، وتطلع هيك ؟ جنزوها كان يا صالح ، ليش ما كسرت اجرها وقعدتها يا ابن خديجة !؟ أنت

أبو البيت .. هيك تخلي زهرة شَندھا على بُندھا يا عمري يا أبو زهرة؟! وأجهشت أم زهرة بالبكاء، كأنها أيضاً، تعتذر له على لومها إياه. دنا أبو زهرة من زوجته، شفتاه ترتجفان، والحذر ينتاب أنامل يده اليسرى. كان يتشظى، كحبة جوز تتشقق تحت ضربة المدلاك. تشبث بقلوب جأشه:

- صلي على النبي يا أم زهرة، كَبَكْ فيها جاي. سلمني أمرنا إلى الله. أخيراً عادت زهرة، عادت بعد صلاة العصر. مرهقة، شعرها منقوش، يغطيها الغبار المزروع بالعرق. تتخلله الأشواك والشواثب، عيناها حمراوان ذابلتان، والذباب يزفها ويلحقها. الزوجان صعقتهما المفاجأة السارة. أبو زهرة دنا من أم زهرة وأسرُّ لها كلمات. ما إن سمعتها أم زهرة، حتى انتفضت واقفة. شكلت عن ساعديها، ومثلها فعل أبو زهرة. وأقبل على زهرة المستسلمة، يصلحان لها شأنها، غسلا شعرها، وأزالا ما علق به، وبعد الحمام والتنظيف والتفلاية، أم زهرة سحبتها من أذنها إلى الداخل، وقدمت لها اليوم زيادة في علقها من الشعر المروض والكرمنة المسودة، قرأت على رأسها وهي تأكل «قل هو الله أحد» ورجت من أعماق روحها سيدي سعد الدين أن يُسهم في جعل العواقب سليمة.

لقد سُدَّ الناس في تل العيد، بمشاهدة زهرة على طريق رجوعها إلى البيت، والنسوة منهم يُوشرون مسرورات بعودة العروس زهرة، من مشاويرها مع فحول علي مصيلح ا.

نام الزوجان هذه الليلة مبكرين، على قلق واضطراب، وما أن انطوى من الليل أقلُّه، حتى استيقظ أبو زهرة على صوت صرخات، تطلقها أم زهرة وهي نائمة. أم زهرة في نومها المتورث كانت ممددة على ظهرها مغمضة العينين، مستسلمة لرحى حلم أسمدها أوله، كما روت. فقد رأت أن زهرة ولدت سخلا جميلاً مثلها تماماً، لكن صوتها على الرغم من أنها كانت تبسم، كان مشحوناً بلهفة خائفة، ولظى جمرها الترقب، وشرورها القلق. أبو زهرة أدرك أن أم زهرة تحلم، وهو لم ير أبداً على شفتي زوجته سروراً مرعباً مثل هذا السرور القاتل.

الرجل مشدوهاً سأساً بأنصاف كلمات «بسم الله الرحمن الرحيم»، وأم زهرة تحولت بسرعة البرق إلى نهاية كابوسها الهيب: السرور فرّ عن شفتيها، جمحظت عيناها، وصرخت:

- لا .. لا ..

باطل .. غرق ابن زهرة ا

وانتفضت مستيقظة.

- مآلك يا أم زهرة، بسم الله ..

أم زهرة اندفعت خارجة إلى طاقة البئر التي غيببت، في حلمها ابن زهرة، وأخذت تصرخ:

- جاي يا غُلْمان جاي ا.

أوتار الليل المشدودة نشرت جاي يا غُلْمان، ورددت: جاي .. جاي. أدخل أبو زهرة زوجته إلى داخل البيت، كومت نفسها على الأرض مبهورة الأنفاس ممتعة اللون.

بعد جهد فهم منها أبو زهرة وأم العيد وزوج أم العيد اللذان كانا أول الفازعين، أنها رأت في منامها، أن السخل الجميل الذي ولدته زهرة على شاكلتها، وقف على أرجله بعد ولادته بلحظات، وسار صوب طاقة البئر، وأمه تُلُحْسه، وتجهد في منعه من الوصول إليها، لكن السخل العتيد أصر .. ودخل الطاقة، سقط في

البشر، غرق في مائه، ومات !

فيما كان الليل يسترد آخر أرديته، تقاطر في الخارج، رجال حي تل العبيد، ونساؤه وعجائزه، على طريق البيت التاكلي الشيوخ أو هنها الأسي، والشابات من النساء يمشن مثقلات بما يحملنه على رؤوسهن إلى بيت العزاء، قُبِع، مغمقانات، وأكياس وطناجر، تحوي كميات متفاوتة من صنوف مختلفة: برغل، طحين، عدس، زيت زيتون، زُب خروب. أما العجائز فقد جررن أقدامهن جرأ، متأبطات صُراً، أو معلقنها في أيديهن مضمومة الصُرة منها، إما على كمشتين زيب، أو مشكاك قطين، وإما على حفنة مسمسم، أو فرمة تبغ، وحين يصل المعزُون إلى بيت الزوجين التاكلين، ويمبرون البوابة الخارجية، ذات الخوخة المخلوعة، يتخذ الرجال مجالسهم على حُصير مُدّت على أديم باحة البيت. الكتابة تظل الوجوه والأصوات:

- إنا لله وإنا إليه راجعون، رحم الله الفقيد !.

- الله يصبرك يا أبو زهرة.

- ما أغلى من الكبير.. إلا الصغير !

أبو زهرة لا ينس، ظهره مسنود إلى الحائط، فخذاه في جلسته متباعدتان، ساقاه ممدودتان لا تلتقيان، وقدماه العاريتان بشحوب قديمي قتال جيري باهت. وهو لا ينظر إلى المجالسين ولا يستقبل بصره قادمة، ولا يرسله خلف مفاد، مرسلًا من تقلبيه المقرحتين نظرة واحدة طويلة مخضلة، تسيل كتيار مائي رقيق ينحدر ببطء بانجاء طاقة البئر التي غيبت في الحلم، «حفيدة».

أما النساء، فبعد أن يدلفن إلى البيت الذي داخله، لا يطالنه هواء، ولا تغادره رطوبة.. يضعن ما جلبنه جانباً، ويعطن نائحات مولولات، بأم زهرة، المسجاة جاحظة العينين، معقودة اللسان منقوشة الشعر، ساكنة الأطراف، على طراحة، أقصر من قامتها بما يفوق الشبر، تنوسط مصطبة التراب المربوض.

وبينما كان العرق الساخن كزجاجة القنديل، يتفصّد من جبين أم زهرة، ووجنتيها وأبطن يديها ورجليها.. ارتفع نحيب النسوة الشابات، وجلجل زعيق العجائز الطاععات، يحرضن «جدة الفقيد» على إعطاء العزاء حقه !.

- صابري؟ قومي إمقدي يا مشحرة.

الله يكون بعونك وعون أبو زهرة.

والله لو قتلت حالك يا أم زهرة ما حدا لامك !.

كل ذلك، وزهرة وابضة على بعد خطوات من المعزّين تجتر بهدوء ودقة، وترمق الجميع، بين الحين والحين، بنظرات وديعات صافيات، تخلو قماماً من أي معنى، وأظهر ما يبدو عليها أنها لا تعي مما يدور حولها قط شيئاً !.

طه محمد علي
الناصر

قراءة في هيثولوجيا أستراليا السوداء

في أستراليا لم تبدأ الخيّلة المبدعة مع بدء الاستيطان الأوروبي، كما قد يبدو للبعض، «بل إن هذه الخيّلة تعود في الزمن إلى ما يزيد على الأربعين ألف عام، عندما قدمت موجات بشرية من الشمال هم الأبوريجينيون السود The Aborigines (سكان أستراليا الأصليون) الذين أنشأوا لهم أدباً خاصاً هو ككل أدب بدائي شفوي يعتر عنه بالغناء والرقص ورواية الأساطير. إلا أن هذه الخيّلة لم ترق للأوروبيين المستعمرين، فقد رأوا فيهم قوماً متوحشين دون مستوى البشر، فبقى أدبهم وفنهم وحتى تقنياتهم إلى وقت قصير، مختبئة لم تستطع العنجهية الأوروبية المتعصبة، في حينه، رصدها.

يعتقد الأبوريجينيون أن أجدادهم موجودون فوق هذه الأرض منذ زمن الحلم الذي بدأ عندما كانوا أرواحاً، خليطاً من بشر وآلهة، أتوا إلى هذا الوجود ومن خلال أعمالهم ورحلاتهم خلقوا الأرض والسماء والبحار والأنهار وكل ما عليها من مخلوقات. وهم لذلك يمثلون تراثاً غنياً من الأساطير، فمن كل مكان ومن فوق كل بقعة أرض أستراليا تطلنا مجموعة مثيرة منها. بعض هذه الأساطير يروي مآثر الأرواح، مقدس فوق حدود فهمنا المعاصر، وبعض هو تسجيلات لأحداث مفرقة في القدم، والبعض الآخر حكايات رمزية تستعرض أنماطاً من ثقافتهم وتعاليمهم الدينية وتقاليدهم المتوارثة منذ زمن الحلم. تحكي هذه الأساطير تصورهم لكيفية نشوء العالم، وتنقل رؤاهم للعالم المتأفريقي، كما أنها تقدم تفسيرات للاختلاف الحاصل في تشكيلات المكان الجيولوجية. وتعلل ظاهرة التنوع والاختلاف في طبائع وتصرفات الحيوان، وباختصار فإن الثقافة الأبوريجينية هي ترجيع صدى لمكونات البيئة بأرضها ونباتها وحيوانها في هذه القارة المنعزلة القديمة. لذلك فإنهم يعتقدون أن الأرض تمتلك ناسها الذين يحيون فوقها، وهي يدورها وتملك الدلالة التي إن عرفوا كيف يقرأونها استطاعوا أن يتعرفوا على حكاية تكوينهم واستغلوا بواسطتها على الطرق المؤدية إلى السعادة في هذه الحياة. كما أن في قصصهم هذه إعلاء للمقيم النبيلة وذفاً للذائل. وهي بالتالي تطرح السؤال الأزلي الذي كان ولا يزال يدور في خلد الإنسانية حول مسألة الموت والخلق والانبعث. تعرف هذه الأساطير بـ زمن الحلم The Dream time.

وزمن الحلم الأبوريجيني قصص ينطبق عليها ما ينطبق على الميثولوجيا من قواعد وتعريفات إذا ما اعتمدنا الجذر الأصلي للكلمة اليونانية mythos، والتي تعني قصصاً ذات مواضع قديمة بدائية سخرت

الحقائق النفسية والفهيبة لخدمة معتقدات ثقافية ومسلكتية أخلاقية. وحكايات زمن الحلم هي ميثولوجيا عندما نعني بالميثولوجيا حالة إدراك ومعايشة وتفسير للعلاقات بين العالم المعاش والآخَر الغيب، على اعتبار أن هذه النماذج وهذه القدرات سابقة على خلق العالم.

وهذا زمن الحلم الذي تعود إليه نشأة النظم الاجتماعية يمكن وصفه بأنه تلك الحقبة السحيقة في القدم التي حدثت للابوريجينيين قبل بدء الزمن. في تلك الحقبة كانت القوى الغيبية (نماذج الأساطير) تتخلل الفضاء اللامتناهي وتعيش أحلامها بالمطلق بكثافة وقوة خارج حدود ما يمكن للكائن البشري أن يخبره. لقد حفلت هذه المشاهد الدرامية بكل ما يمكن للذهن البشري أن يتصوره من علاقات فيزيائية ونفسية شاملة كل تواصل أو علاقة. ويمكن مقارنة الحدث الذي تصفه الأسطورة في زمن الحلم والتحويلات التي يمر بها الأوتون بما نخبره في أحلامنا. فنحن في أحلامنا عادة نتخطى حدود الزمان والمكان، فقد يرى أحدها نفسه يسبح في الفضاء في عالم خارج حدود المعقول، حيث يلتقي الشيء وحده، وحيث تتداخل الأشكال في مشهد غرائبي متقلب مختلف، فقد نرى أنفسنا نمنح إلى كائن ما، ثم نعاود الرجوع إلى ما نحن عليه، دون اعتبار لمنطقية الأشياء. بمعنى أننا في أحلامنا نصوغ من مكونات النفس رموزاً على هيئة إنسان أو حيوان أو نبات. ففي زمن الحلم كان الكائن يتقلب في أشكال مختلفة، فهو إنسان مرة وحيوان مرة أخرى، وشجرة أو نهر في ثالثة، إلى أن يصل به الأمر إلى حقبة خلق العالم، عندها يغور في عمق الأرض أو جلد السماء. من هنا جاء اعتقادهم أن تصرفات المرء بكل ما فيها من عواطف وانفعالات وتقلبات نفسية متطفلة في تصرفات الحيوان الميانية.

وقد استرعى الابوريجينيون ما حصل لهم من تحول عبر أجيال وأجيال من مشاهداتهم للتنوع الحاصل في البيئة واختلاف الطبيعة في أشكالها من مكان إلى آخر. ففي عمر التكوين الأرضي القديم لم تكن وظيفة الأرض مجرد خلق وإطعام وحماية، بل كانت أماً تعلم وهادية ترشد، تهمس في إشارات طبيعية صور حكمته السرية لعملية تعاضد العقل والجسم والنفس والروح وتكاملها مع بعضها البعض في نسيج موحد.

تختلف الميثولوجيا الابوريجينية عن الأخرى الإغريقية في أن هذه الأخيرة ترى لأبطالها (الآلهة) تأثيراً كونياً شاملاً مصحوباً بمسارات وتكوين الكواكب الفضائية. وقد عثمت هذه الرؤيا حتى أمتست جزءاً من اللاوعي الجمعي الكوني. في حين كانت رؤيا الابوريجينيين الأوائل تقتصر على قطعة محددة من الأرض تحكي تشكيلاتها وملامحها. فهم لا يعتبرون أن رؤاهم الحسية شيء ثابت ومعتم في الوعي الكلي الكوني. لذا فإن احتفالهم كانت تعكس صوراً لنماذج كثيرة ومتنوعة تختلف باختلاف المكان الذي يقام به الاحتفال ويبقى تأثيرها على مكان وأرض محددة دون أن يروا في مفهومهم الوجداني للوجود شيئاً ثابتاً وعالمياً وذاتاً رؤياً شمولية.

ولكي يردع الابوريجينيون ما يمكن أن تمور به النفس البشرية من أذى لنفسها أو لجمعتها، فقد اعتبرت تعاليمهم أن قوى الشر كالأنانية والبغض والتطوُّف والجشع وجميع الصفات الهدامة، نواقص منبوذة في المجتمع. وقد عبروا عن ذلك بكثرة في شعائريهم واحتفالهم الدينية، سواء كان ذلك بالرقص أو بالرمس والألوان. وقوانين زمن الحلم تعتمد مبدأ التناغم والتوازن بين قوى الطبيعة المتقابلة. وهذا أمر محتم وأصيل

في دنيا الوجود. هذه القوى كمثل التنافر والتجاذب، التكامل والفرادة، الانقباض والانبساط، هي صفات موجودة داخل النفس البشرية وفي علاقات الناس بين بعضها البعض. ويتفق هذا المفهوم مع كثير مما جاءت به الثقافات القديمة الأخرى، حيث أدرجت هذه المفاهيم والقيم كقوانين عالمية منظمة لدورة الحياة. وهكذا عندما تتخطى إحدى العلاقات ما هو مرسوم في العالم الطبيعي أو الفيزيقي، فإن القوى الرئيسية لإنشاء الخلق تتوقف أو تمنع عن مساندة البشر والطبيعة. فينشأ عن ذلك خلل يؤدي إلى انعدام التناسق والتكامل، فيعم الخراب.

من هذا المعتقد، حرص الأيوريجينيون لأجيال وأجيال على ترسيخ الروابط العائلية في نفوس أبنائهم إلى جانب إتمام حسن المسؤولية وتعليمهم احترام المعتقدات الفيزيائية وتقديس كبير للأرض. ووسموا الدائرة العائلية لتشمل كل ذوي القرابة، ثم امتدت لتشمل الطبيعة ككل: الطوطم، الأرواح القديمة... وفي حين يلجأ المرء في مجتمعاتنا المتمتعة إلى الخلف والتملك والإرث والسلالة كطريقة لضمان استمرارته ومقاومة الفناء، فإن المجتمع الأيوريجيني تحول إلى ثقافة غيبية كلية لتحقيق هذه الاستمرارية، حيث أن كل فرد هو كل متكامل، وفي نفس الوقت عضو مكمل ومستمر في المجموعة. لا يعني هذا أن الأيوريجينيين قد تنكروا لما في النفس البشرية من خصائص فردية كحب التملك والحياسة والقوة الشخصية والخلود الفردي، بل عرفوها وشرعوا لها. وفي زمن الحلم، إلا أن الحس الكلي بقي قلب ثقافتهم، كل فرد أولاً وأخيراً هو جزء أصيل من الجماعة، فالقريب أو النسب إنما هو للشخص كعضو منه كساعده أو رجله... وهذا ما يفسر غياب ضمير التملك من كل اللغات الأيوريجينية، فمثلاً عند التعبير عن كلمة عني أو خالي يقال عم لي أو خال لي. إن حسن الانتماء إلى الجماعة قوي طاغ في الوجدان الأيوريجيني، حتى إنه في فترة العزل التي تتم عند البلوغ يعاني الفرد المعزول مشاعر مدمرة من الإحساس بالنقص، مما يؤدي به إلى المرض، وفي بعض الحالات الموت.

وما يثير الإنتباه في حكايات زمن الحلم هذه، العلاقة المعقدة والمتلازمة ولكن غير المرئية القائمة بين الروح والجسد. وتولي شعائرتهم كبير اهتمام لانفصالهما في الموت. الموت الذي هو فقدان تام للوعي والذي يتبعه انهيار لفاعلية الجسم. وتعتبر شعائرتهم عن هذا الحدث في طقوس ثقافتهم للموت والبعث، يُفهم منها أنه - أي الموت - أمر يجب أن نتقبله ونختبره، لأنه مرحلة ضرورية لاكمال دورة الحياة. وهو أمر نسعى إليه، سواء عن وعي أو عن غير وعي منا..

لقد اهتم الرجال في إقامة أشكال متعددة من الإحتفالات تتضمن طقوس الموت وتجربة التحول العميقة اللاواعية. في حين أقامت النساء احتفالاتهن في المقاطع المهتمة من حياتهن كزمن بدء الحيض وانقطاعه، والحدث الأكبر الولادة. إن ممارسة هذه الإحتفالات التي تعتبر عن فترات التحول في عمر الإنسان ما هي إلا رموز وعلامات من علامات الموت والانبعاث يختبرها الإنسان في كل مرحلة من مراحل عمره، فتزداد بذلك معرفته بأسرار الحياة، وهذا أمر تشترك فيه كل المجتمعات البدائية.

وحسب المعتقد الأيوريجيني فإن كل قوة وكل جسم وكل مخلوق على هذه الأرض يمتلك ذكاه الخاص

وروحه ولغته المميزة، سواء كان ذا حياة أو جماد، يمكن الإدراك أو غير ممكنه. كل شيء في هذا الكون يملك، كأي إنسان، وعياً غير مرئي كمثل ما يملك شكله الخارجي. وتعاملهم مع هذا الواقع أمر أساسي وحقيقة محتمة في كل الأساطير^(١).

سيتوقف هذا البحث عند ثلاث من أهم أساطير زمن الجلم. أولها «أسطورة الخلق» وفيها كشف عن معتقداتهم الميتافيزيقي وتصورهم لمسألة الإنبعاث.

تقول الأسطورة إن الأرض وما عليها كان نائماً هاجعاً، إلى أن جاء زمن همست به الزوح الكبرى «بيامي»، لآلهة الشمس «يهي»، أن تنزل من عليائها وتوقظ الطبيعة من سباتها.. بدأت «يهي» رحلتها بعيداً في الأرض، من الغرب إلى الشرق، إلى الشمال، إلى الجنوب، وفي كل مكان وطأته كانت الأرض تقفز متحفزة، تنبثق الأعشاب والأشجار والأزهار متطاوله نحو مصدر التوتر. ظلت «يهي» سائرة حتى اكتست الأرض كلها بالأخضر. لقد اكتمل أول عمل مفرح لها، فرقدت إلهة الشمس تأخذ قسطاً من الراحة فوق سهول نولاربور. سرّ «بيامي» بما فعلته الشمس وناشدها أن تكمل صنيعها فتذهب بغضونها إلى المغاور والكهوف المعتمة. نهضت «يهي» وشرعت في رحلتها إلى الأمكنة المعتمة تحت سطح الأرض، لم يكن هنالك أية بدور لتنعو وقمسي حياة من جراء ملمسها، بل مجرد ظلال كثيفة متوارية خلف الصخور. حاولت الأرواح الشريرة أن تبقى على الموات في الكهوف، إلا أن الظلال أمست أقل كثافة والأشكال المعتمة أخذت بالتحمل. صفقت أجنحة شفاقة، إرتفعت أجساماً بأرجل طويلة، ألوان معدنية بدأت تتراءى، وللحال رأت «يهي» نفسها محاطة بحوريات تزحف، تطير، تندب، طالعة من كل زاوية وتتقدم متزاحمة صوبها، ثم تبعتها خارجة إلى العالم، إلى الضوء، إلى معانقة العشب المتعطر وأوراق الشجر والأزهار. تلاشت أصوات الشر وضاع صداها عبثاً إزاء قوة الحياة الناهضة. وفي خطوة لاحقة انطلقت «يهي» إلى الكهوف في بطون الجبال، حيث الجليد الأزلي.

خفت «يهي» فوق التلال فارشة ظلها فوق القمم، نائرة أشعتها فوق الجليد، ثم تقدمت عميقاً في قلب المغاور فأرعشتها البرودة المنبعثة من الجليد المتدلي من السقوف والحيطان، جليد يتكدس سميكاً لا يستسلم، بحيرات مجمدة في نطاق من الثلج الكثيف المظلم... جبال الثلج أمست ماءً صافياً، وتحركت شعلة الحياة من قلب الموات. حركة تماوج طفيفة بدت على سطح الجليد ثم بدأت تتكاثر وتذهب بعيداً في العمق، كتل من الجليد أخذت تطفو نحو السطح ثم ما لبثت أن تلاشت، أذابت نفسها في فرح المياه الخارجة من الأسر، أجسام غامضة خفتت وسبحت صوب السطح. فاضت البحيرة بمائتها فاندفعت من فوهة الكهف منطلقة دفاقة إلى منحدرات الجبال، وزعت المياه على العطاش وأكملت طريقها صوب البحر، وفي انطلاقها انتحت الزواحف جانباً لتبحث لنفسها عن مأوى جديدة بين الأعشاب والصخور، في حين قفزت الأسماك سعيدة في قلب المياه المتدفقة.

وإذ أكملت «يهي» عملها أخذت «بيامي» من يده ونادت بصوت ذهبي ساطع: كل الأشياء التي بعثتها للحياة هي بلاد بيامي. إنها ملكة إلى الأبد ليستمتع بها، بيامي هو الزوح الكبرى وهو سوف يحميكم ويصغي إلى كل ما تطالبون، لقد شارفت مهمتي على الإنتهاء، لذا أريدكم أن تصفوا لما سوف أقول.

إنني سأرسل إليكم فصولاً من الصيف والشتاء، الصيف يدفئه لإنتعاج فاكهتكم وجعلها صالحة للأكل، والشتاء للثوم، وفيه تجوب الرياح أنحاء العالم وتأخذ بعيداً كل ما نبذه الصيف. كما أن هنالك تغييرات

أخرى سوف تحصل لكم أيها المخلوقات الجميلة العزيزة على قلبي . أما الآن فقد حان لي أن أترككم وأعيش بعيداً عالياً في السماء ، وعندما تموتون فإن أرواحكم سوف تأتي لتعيش معي ، أما أجسادكم فسوف تبقى هنا في الأرض .

ارتفعت يهيي ، عن الأرض وتدلّت ككرة من الضوء في كبد السماء ثم غاصت على مهل خلف التلال الغربية . حزنت المخلوقات جميعها وملأ الحرف قلوبها ، فقد عمّ العالم الظلام مرة ثانية برحيل يهيي . مرت ساعات طويلة وغلب المخلوقات النعاس ، فخفف النوم من حدة خوفها وحزنها . فجأة كانت هناك زقزقة طيور ، فقد رأى هؤلاء الذين ظلوا صفاة ، إشعاعات النور من الشرق ، أمسّت الزقزقات أشد وضوحاً ، طيور أخرى انضمت إلى الجوقة وكانت كلها تحيي « يهيي » التي طلعت بهية جميلة وفاضت على السهول بضوئها الصباحي الزاهي . واحدة إثر أخرى استيقظت الطيور والحيوانات جميعها ، وأمسى الأمر يتكرّر يوماً إثر يوم . لهذا قلقهم وانفجرت كرتبتهم ، فقد علموا أن الضوء سيأتيهم كل يوم ، سيكون هنالك دائماً شروق وغروب ، وعلموا أن النهار للنور والعمل ، فيما الليل مخصص للراحة والنوم . كانت روح النهر وروح البحيرة أكثر المخلوقات حزناً على غياب « يهيي » ، فقد حرمت دفتها وحنانها فقامتا بمجاهدان قدر المستطاع حتى لحقتا بها إلى السماء .

ابتسمت لهما « يهيي » فذابتا في نقاط من الماء ونزلتا ثانية على الأرض بشكل ندى وأمطار تنعش الأزهار والنبات وتخلق حياة جديدة .

بقي هنالك عمل واحد لم يُنجز ، فساعات الليل الشديدة الظلام كانت تسبّب الرعب لبعض المخلوقات ، لذلك أرسلت « يهيي » نجمة الصبح لتراقبها عند قدومها كل يوم ، ثم أحزنها أن ترى النجمة وحيدة مسووحة فاعطتها القمر « باهلو » زوجاً يؤنسها ، زفرة فرح واكتفاء ارتفعت من الأرض عندما أبهر القمر بجلاله عبر السماء مولداً حوريات من النجوم ، وصانعاً مجداً جديداً في السماء .

لا تؤكد الأسطورة بأي شكل وجدت عليه الحيوانات في بدء تكوينها ، فبعض التكهنات تقول بأنها كانت على هيئة البشر ، وبعضها الآخر يقول إنها كانت على أشكال أخرى غير مألوفة . إلا أن أمراً واحداً كان مؤكداً ، وهو أن هذه الحيوانات بعد وقت من الزمن ملّت الأشكال التي منحها إياها « يايامي » ، فهؤلاء الذين كانوا يعيشون في المياه فضلوا عيش البر ، وأولئك الذين كانوا يديبون على الأرض رغبوا في أن يكونوا منطلقين محلّقين في الفضاء ، اكتابت المخلوقات واختفت صيحات الفرح من الأجواء ، وإذا تطلعت « يهيي » من عليائها عرفت أن حزناً قليلاً يخيم على الأرض ، فنزلت على الأرض ووقفت في سهل « نولا بورو » فأسرعت الحيوانات نحوها أفواجاً أفواجاً قادمة من كل مكان ومن جميع الجهات ترفع لها شكواها :

- كفي ، كفي ، لا أستطيع أن أسمع وأفهم ما تقولون إذا ما تكلمتم دفعة واحدة . ثم أشارت إلى « المومات »^(٢) الذي يملك جسداً يهرب به إلى الأماكن الظليلة ، حيث يستطيع أن يخفي عن أعين الآخرين . ثم تبعه الكانغارو الذي أراد أرجلاً قوية تمكّنه من القفز وذبّاً ليحفظ له توازنه . وأراد الخفاش أجندة تساعد على الطيران في الفضاء كالطيور ، وطلبت السلحفاة أرجلاً تساعد على السير ، فقد اتعبها الزحف على البطن . أما غلد الماء المسكين فلم يستطع أن يقر رأيه على شيء محدد ، وانتهى بأن طلب أجزاء متفرقة من عدة حيوانات . سرّت « يهيي » لغرابة أشكال الحيوانات وتنوعها ، ولكنها أدركت أنها بتغييرها أشكالها لن تضمن لها السعادة . فالبومة التي طلبت عينين أكثر الساعاً وأشد لمعاناً ، عليها أن

تختبئ في الأماكن المظلمة نهاراً وتسمى لاصطياد زاداها فقط أثناء الليل، والحشرات القضيبيّة عليها أن تبقى لساعات دون أدنى حركة على الغصن حتى لتكاد تصبح جزءاً منه. وعلى البجعة أن تتعلم الوقوف في الماء جامدة كقصبة على رجلها الطويلتين قبل أن تتمكن من الفوز بسكمة لاهبالية. لم تبال بالأمر فهي تعرف أن منحهم ما يطلبون لن يجلب لهم السعادة، وتعلم أيضاً أن سعيهم الدائم في سبيل العيش سوف يشغلهم ويبعدهم عنها. هي تعرف أن بعض التغييرات قد تحصل لهم فجأة، أو على مهل بطريقة غامضة، فالعالم لن يخلو من المغامرات الغريبة ويجب أن يظل مليحاً بالمغتربات. صرفتهم وراقبتهم ينتشرون في كل بقاع الأرض قبل أن ترتفع ثانية إلى السماء.

بعد أن انتهى عمل آلهة الشمس تركتهم برعاية الروح الكبرى «بيامي» الذي هو عقل الحياة وذكائها. قام بيامي بفتح جزء من قواه العقلية للطيور والحشرات والزواحف والأسماك والحيوانات وهذا القليل الذي وهبه هو ما يُعرف بالغريزة. ولكن بيامي لم يسعد بذلك فهو يريد لعقله كله أن يوضع في قالب فيه حياة. طلب بيامي من يهي أن تنحه هيئة يظهر بها على الخلوقات التي أبدعتها. فكّرت آلهة الشمس بهيئة تليق بالروح الكبرى، فظهره على هيئة أي من الحيوانات سيقبل من شأنه ويجعله صغيراً غير محترم في نفوسها.

من سلسلة عمليات فكرية، مضافاً إليها ذرات ميكرومكوبية من الفرى وتشكيلات من دم وغضاريف وأوتار وبشرة وتلافيف دماغ، صنع مخلوق ينتصب مستقيماً على قائمتين وله يدان صممتا لتمكّنه من استعمال السلاح والآلات، وفوق كل ذلك له عقل يستطيع أن يصفي خلجات الروح. هذا المخلوق البشري، أكبر الحيوانات جميعها، قد أعيد ليكون وعاء للقوة العقلية وللروح الكبرى. صنع هذا المخلوق بسرية كبرى. لم تره أي عين، فقد استنفدت الدقائق الأخيرة لفعل الكون في صنع آخر عملية خلق عظيم. عمّ العالم الظلام والحزن على غياب الروح الكبرى، عمّت الفيضانات الأرض فلجأت الحيوانات إلى كهف عالٍ في الجبال. وكان من وقت لآخر يتقدم واحد منهم إلى مدخل الكهف يستطلع ما ألت إليه حالة هذه الفيضانات، إلا أن شيئاً واضحاً لم يكن يُرى، فقط جرف المياه تحت سماء لا شمس تشع عليها.

ذهبت وغرانا^(٢) الأكثر حكمة بين الزواحف تستطلع بنفسها، ولكنها عادت مسرعة ذاهلة، لقد رأيت شيئاً مستديراً ذا ضوء شديد اللامعان كالقمر يرقد خارج الكهف، بل هو الكانغارو، قال النسر. وصمت الغراب وانتحي في شق صخرة لا يكلم أحداً عن مشاهداته، قالت الفأرة بشجاعة: أنا ساجلو السر، وحببت بحذر ولكنها عندما عادت لم تستطع الكلام، كانت الحيوانات تتقدم وحدة تلو الأخرى نحو مدخل الكهف وتتطلع إلى الشيء الغريب الذي يقف في وسط الضوء وتعود ذاهلة إلى أماكنها. دارت مناقشات كثيرة بين الحيوانات، فالجزء الصغير من عقل بيامي الذي يمتلكه كل منها تعرف على الجزء البسيط من العقل الكلي الذي كان مغلفاً باللحم خارج الكهف.

دام الليل طويلاً لا ينقشع لمدة لم يستطع أحد تحديدها في شروق أو غروب. بدأت الحيوانات تحسّ بالجوع، فقتل النسر جرذاً وأكله. مزقت الحيوانات الكبيرة الأخرى الصغيرة وقطعتها قطعاً صغيرة والتهمتها. سمع بيامي تلك الجلبة فترك الجبل حزناً كَوْن الحيوانات اكتشفت المتعة التي تتحقق لأحدهم بموت الآخرين. وعند رحيله أفاضت يهي نورها على العالم، فخرجت الحيوانات التي بقيت على قيد الحياة من الكهف وتجمعت على رأس التلة. هناك على قبة سقف العالم ظهرت الروح الكبرى معربة للمخلوقات

عن حقيقتها. هناك وقف بيامي أمامهم على هيئة إنسان، إنسان يسيطر على كل المخلوقات، لأن له روح بيامي وذكاءه في جسد بشري.

وفيما هو يجوب في الأرض، أحسن «إنسان»، الذي له عقل بيامي، بالوحدة. مشاعر غريبة سرّت في جسده، رغبات غامضة اعترته. أحسن بالحاجة إلى رفيق يشاركه جمال العالم، فأخذ يبحث عن واحد دون جدوى، قصد الكانغارو والومبات، الحية والعظاية، العصفير والخفافيش، السمك والخنكليس، الحشرات وديدان الأرض ولكن دون أي جدوى. كان يشعر بميل نحو هذه المخلوقات، فجميعها كانت تحب بيامي ولكن ما عندها من عقل لم يكن كافياً لإرواء ظمأ روحه. اتجه نحو الأشجار والأزهار والأعشاب، فتنه جمالها، إلا أن تأثيرها لم يتعد حواسه، فروح بيامي لم تكن موجودة فيها، أزهار نبتة الوراثة⁽¹⁾ المشتعلة بجمال وغزارة ألوانها، القصب بدهيشته الفاخرة، شجرة الاركايتوس بجمال قشورها الفضية وعبير وريقانها، أمور أفرحت بصره وأذكت شغفه، استنشقت عبيرها فتغلغل غميقاً في أنفاسه ولكن روحه لم تعرف الاستقرار.

حلّ الساء فاضطجع لينام قرب شجرة تُعرف باسم «ياكا». كانت الأحلام الغريبة تغلقه طوال الليل. أحسن وكانَ رغباته على وشك أن تتحقق. عندما استفاق كانت يهي قد غمرت السهل بشعاعها وبدأ له أن أشغتها مسلطة على قصلة زهرة نبتة الياكا، أمن التحديق بالنبتة فأخذته الدهشة، لقد سمع لهج أنفاس عميقة، تطلّع حوله فادهشه تجتمع حيوانات العالم كلها هناك في السهل وقد خيم في الجو شعور توقع حدوث أمر ما عظيم. أعاد التحديق بالنبتة، رآها تتغير، عنق الزهرة بدأ أقل طولاً وأكثر استدارة، أطراف بدأت تتكون. ومن عميق دهشته علم «إنسان» أن الشجرة كانت تتحول إلى مخلوق ذي قائمتين على شاكلته، إلا أنه كان مختلفاً، الأطراف أكثر نعومة ورخاسة. ثديان مستديران تشكلا أمام عينيه، وغطاء مهيباً للرأس الحسن التشكيل كان قد تكوّن. رفع «إنسان» يديه نحو المرأة فصافحتهما وخطت باعتزاز عبر القاعدة العشبية للشجرة. أمسكها «رجل» بيديه ومعاً تفحصا العالم المنتظر... رقصت الحيوانات فرحاً، ثم ركضت مبقية على مسافة منهما، كانت سعيدة لأن وحدة «إنسان» قد انتهت، العزلة المضنية انتهت لتبدأ مسؤولياته وواجباته. أتت المرأة على مهل إلى الحياة، والتحدت بزوجها. اصطاد هو لها طعامها وبحث لها عن مأوى. أظهر لها حباً ولطفاً، أمور هي ثمرة الروح، علمها أسماء الحيوانات والطيور وطرق عيشهم، تعلمت أن تحبه وتعمل لأجله، أن تكون الجزء الآخر الذي لا غنى عنه لتحقيق السعادة والاكتمال. ابتمس بيامي وقال: «عندما أريد أن أكشف نفسي للأشياء الصغيرة التي خلقتها، سوف أكون سعيداً جداً لأظهر لهم على هيئة إنسان».

بقي بيامي على الأرض لمدة طويلة على هيئة إنسان، أحب العالم (تيا)، الذي قيل أنه كان فيما مضى قطعة من الشمس ذاتها، وفي ذات يوم وفيما المخلوقات مجتمعة حوله قال: آآ الأوان أن أترككم يا أطفال.

عندما كان العالم صغيراً كنتم بحاجة إلي، أما الآن فقد اكتمل نموكم وقد صار باستطاعتكم تدبير أموركم.

وتعتبر أسطورة «زوجات نارونداري» *Naroonarie's Wives* من أكثر الأساطير التي ننظم

العلاقات بين البشر والقوى الغيبية، فهي تتعرض لمسألة الثواب والعقاب، وتعرض لفهومي الخير والشر، كما أنها تشتت ترك والكثير من الأساطير القديمة في تسخير قوى الطبيعة لمعاقبة المذنب وإثابة الصالح. يلاحظ أيضاً مقارنة لبعض ما جاء في الأساطير الدينية (الشجرة المحرمة في أسطورة آدم وحواء يقابلها السمكة المحرمة في الأسطورة الأيوريجينية، المرأة التي تحمل بذور المعصيان هي ذاتها في الأسطورتين، التطهر بالماء الموضوء، العمادة، يقابله غوص المراتين إلى قاع البحر. هذه المقاربات تثير في النفس بعض التساؤلات. ثرى أ تكون الأسطورة الأيوريجينية قد تأثرت بالثقافة الأوروبية الوافدة وداخلها بعض التحريف، أم أنها النفس الإنسانية هي ذاتها في كل زمان ومكان تتفاعل وتنفعل على شكل مماثل عندما تتعرض لظروف متشابهة ؟ سؤال أتركه للقارئ ليقول رأيه بعد إطلاعه على ما جاء في الأسطورة :

تقول الأسطورة إن نارونداري إسم يُطلق على العديد من الأبرار في كثير من قبائل السكان الأصليين الأستراليين **The Aborigines** ونارونداري كان رجلاً باراً تقياً له حظوة عند الروح العظمى **Bayamee** ومسافراً بإرادتها نزح عن شمال أستراليا واستقر في الجنوب عند شواطئ بحيرات الكسندرينا والبرت. وعندما قاربت رسالته على نهايتها اختار ثلّة شبه جرداء لتكون مسكنه الأخير على الأرض بانتظار أن تنادي روحه العظمى ليأخذ مكانه في السماء بين الرفاق العظام الذين سبقوه إلى هناك. وفي إحدى رحلات صيده، لغت نظره زنبقتان برتيتان طريتا الأغصان تنمايلان بدلال مع هبوب الريح الجنوبية. لقد رأى نفسه مشدوداً إليهما فوقف يتأملهما ثم ما لبث أن طرق سمعه لحن غريب ينبعث منهما، كان لحناً كئيباً فيه لوعة.

علم نارونداري أن فتاتين محبوستين (مرصودتين) في نبتتي الزنقي. فأثار أنيتهما شفقته. قال في نفسه لا يضيرني أن أفك أسرهما ولا يخالف عملي هذا ما هو محظور عليّ من معاشره النساء ... أمر الزنبتين بفك أسرهما فبرز من قلبهما فتاتان هما آية من آيات الجمال. لقد بهر جمال تكوينهما وسحر نظرتهما الرجل فوق أسير حبيهما وقرّر الزواج بهما فقال : ها أنا قد وهبتهما الحرّة، فهل تتزوجان بي ؟ ... وبدل أن يكمل طريقه لإتمام رحلة الصيد، قفل راجعاً بهما إلى بيته، وسألهما الجلوس، وأعطاهما شيئاً لتأكله. بعد انتهائهما من الطعام راح يتلو عليهما القوانين والعادات المتبعة بين القبائل، صحيح أن بعض هذه العادات منطرفة جائرة ولكن لا مفر من سلوكها لأنها في النهاية تخدم المصلحة العليا. منها مثلاً أن لا يُسمح للمرأة أن تنظر إلى الرجال وهم في مرحلة البلوغ، أو تقدم أيّ شراب لهم، كما أنه لا يقدم لهم لحم الكانغارو أو الأيور أو سمك «البوندي» و«التشيري»، وخصوصاً ذلك النوع الفضّي المسمى «التيكوري» وحترهما قاتلاً : لا يُسمح لأي امرأة أن تاكل هذا النوع من السمك وإلا كان عقابها الموت.

كانت الأيام تمرّ وبمرورها تكتسب السيدتان خبرات جديدة، كما بدأت تختلج في نفسيهما كلّ الميول والغرائز الأنثوية. وبدا نارونداري قلقاً لهذا التطور الذي ينذر بقيام صراع بينه وبين زوجته. لذا لم يعد يسمح لهما بالبقاء في البيت وحدهما، بل كان يطلب منهما مرافقته في جميع رحلات الصيد التي عليه القيام بها.

حدث أنه في إحدى المرات، وفيما هم يصطادون في بحيرة ألبرت، كان هو في قاربه، بينما كانت المراتان تخوضان في الماء القليل العمق عند الشاطئ تصطادان السمك بشبكة مصنوعة من ألياف الأشجار، ولسوء حظهما علقت في الشبكة ثلاث سمكات من ذوات اللون الفضّي الجميل من نوع «تيكوري». نحن السمكات جانباً وغطتها بالأعشاب والألياف ثم عادتاً لإتمام عملهما. لقد كانتا محتلّتين بفرح غامر إلى

درجة أنستهما التفكير في ما تعملان. وإذ أعيا الثلاثة التعب فقروا العودة إلى البيت. وإذ هم يتهبأون للرحيل، نظرت المراتان إلى البحيرة فرأتا عمود دخان يتصاعد في السماء الصافية، فاستدعتا زوجهما ورئيسهما نارونداري. علم نارونداري أن نبوللي (الروح العظيم) يدعو لزيارته وراء النهر... فقام يلي الدعوة. بعد أن اطعمت الزوجتان إلى ابتعاد الرجل إلى ما وراء النهر، اتجهتا فوراً إلى كومة الأعشاب والألياف وأخذتا ما كان مخبأ تحتها من كنز ثمين. وقفتا تتأملان السمكات وتقلبها مراراً ومرات بإعجاب شديد. ثم قفلتا مسرعين إلى البيت، وما أن وصلتا حتى بدأتا بسرعة إشعال نار من قشور شجر البلوط. وعندما تم احتراق الحطب وأصبح جمرأ أحمر جميلاً، وضعتا السمكات بالقرب من النار بعد أن وضعتا طبقة من العشب لهدف حفظ المادة الدهنية الضرورية للطبخ. ثم صنعتا من قضيبين رفيعين جافين ما يشبه الملقط، وبحنكة خبير مدرب، أخذتا جمرأ من النار، ووضعتاه فوق السمك... كانت المادة الدهنية في أثناء ذلك تذوب ويسمع لها هسيس.

سمع نارونداري هسيس الدهن وقال لنبوللي: «هلاً سمعت ذاك الهسيس؟ كان امرأة أو بعض نساء يطبخن السمكة المحرمة... لا يجدر بي أن أقضي الليلة هنا. يجب أن أعود قبل غروب الشمس... أما المراتان فقد جلستا بعد طهر السمك في أعلى التلة ليتسنى لهما استكشاف المنطقة، حتى إذا تبين لهما قدوم شخص ما، تقومان بتبخنة القسم المتبقي من السمك كيلا يكتشف أمرهما. جلستا تحت أشعة الشمس المشرقة تاكلان وتتحدثان بغبطة عارمة عن مدى تمتعهما بهذه الوجبة الشهية.

- حقاً إن الرجال دهاء، يعرفون أي الأطعمة أكثر جودة وألذ طعاماً، ويضعون قوانين لحرماننا منها ليستأثروا بها. ولكنهما بعد حين أفافتا إلى رشدتهما وأدركتا ما يمكن أن يجلبه عملهما عليهما. لقد امتصت الأشجار والأعشاب رائحة التيكوري واكتنزتها... يجب أن نترك المكان. لا يجدر بنا البقاء هنا وتعريض أنفسنا لاستجواب سيدنا ومولاتا. فلنهرب قبل أن يحل علينا غضبه.

- بل نبقى ونواجه غضبه... فخير لنا أن نبقى هنا ونعادي ثانية إلى بنة الزئبق، من أن يحل بنا عقاب أشد وأدهى في حال قبض علينا أثناء هروبتنا.

- تعالي الكبرى. لا وقت لدينا للتردد، بإمكاننا الذهاب إلى أرض أخرى غريبة، وهناك نسعى لكسب عطف «موكتبولي» فنصبح زوجتيه عندها لا يستطيع أحد أن يمنع عنا حريتنا.

هكذا وبصمت مطبق جمعتا حزمة كبيرة من القضببان وحملتاهما إلى ضفة البحيرة، ربطتاها إلى بعض بألياف الأشجار بحيث تكون لهما ما يشبه الزورق. حملتاهما إلى الماء وجلستا فوقه وجدفتا حتى بلغتا الضفة الغربية لبحيرة البرت وانماستا في المكان الذي سمى فيما بعد بـ "T.R.Bowman". هذا ما حدث للمرأتين خلال الليل. أما نارونداري فقد عاد متأخراً عند المساء. لقد كان على بعد مئة ياردة أو أكثر عندما صغقته رائحة دهن التيكوري. تأكد له أن هاتين الغبيتين قد اكلتا السمكة المحرمة، ناداهما فلم يسمع إلا نعيم اليوم وما نعيه إلا دليل شؤم... المحرمتين... هريتا... أوقد ناراً وجلس يفكر بالفعل الشنيع الذي اقترفته زوجته. أي عثر سينتحل ليبرر به نفسه أمام الروح العظيم لاطلاقه هاتين المرأتين من سجنهما الذي فرضه عليهما الضحية السابق «الروح الرفيعة» Spirit Native Companion. أي نوع من القصص يجب أن يفرض عليهما؟!... قبل أن أقدر يجب أن أجدهما أولاً.

اضطجع نائماً. استفاق قبل شروق الشمس، أخذ سلاحه "Plongee" المعد لضرب الخطاة الذين يتمرّدون على تعاليم القبيلة. وهو سلاح هيء خصيصاً ليجلده به اللذنبون، وروعي عند انشائه أن

يحدث ألماً شديداً وموتاً بطيئاً، لكي يتاح للمذنب وقت للتفكير والندم على سوء فعلته. وأخذ أيضاً قذيفته «البرميغ» التي هي قذيفة مجوفة، موزونة بدقة بحيث انها تعود مباشرة الى راسيها بعد بلوغ غايتها، ورمى بجلد السنجاب حول كتفيه، وشرع في رحلته: نزولاً، نحو شاطئ البحيرة. كان في أثناء سيره يتفحص المكان باحثاً عن آثار أقدام. عندما وصل إلى البحيرة رأى هياكل أسماك التيكوري. الآن تأكد له سبب غيابهما. قصد زورقه وأبحر عبر البحيرة. طاف حول المكان بين الشجيرات النامية على ضفة النهر، فرأى بقايا النار والمكان الذي اتخذناه ملجأ لمبيتهم تلك الليلة. ثم راح يقتفي أثرهما إلى أن قاده الأمر إلى برزخ من الأرض يقع ما بين الشمال الغربي والجنوب الشرقي في «انكاوتسر باي» جنوب استراليا. وعلم أيضاً أنهما لم ترحلا إلا قبل ساعات قليلة من وصوله. لذا فكر بأخذ قسط من الراحة يعاود بعدها اكتمال مهمته.

بدأ عمله باكراً فور بزوغ الشمس. بحث في كل اتجاه، ولكنه فشل في العثور على أثر لهما، وقف حائراً لا يستطيع أن يقرر أي الجهات يسلك، بعد لأي زارته روح الأمومة الكبرى، الملكة الحارس، الذي يسهر على سلامة الناس الأبرار ويبقى إلى جانبهم دائماً ليحذّرهم حين يلوح صوبهم أي خطر. استجاب نارونداري للنداء واستعد للمصاعب التي سيلقاها في رحلته. كان أولها ملاقاته للرجل القاسي الفظ الطباع الذي تحول إلى واهبات وفيما هو يتجول بين كثبان الرمال وحيداً، نه نارونداري عن بعد فرماه بسهمه فأصاب منه مقتلاً، طعنة في القلب مباشرة، استل السهم فتدفق الدم غزيراً فوق الرمل الأبيض. التفت نارونداري الوميات وحمله إلى خيمته وربطه بوتر، وعندما همّ بالجملوس تذكر أنه نسي سهمه في المكان الذي أطلق فيه على الوميات. عاد ليحضر السهم فرأى رجلاً منبطحاً على الأرض يتنفس كمن في سبات عميق فارتأت أن يمر له سهمه. قد يكون بحاجة إلى سلاح.

سار متتداً بين الأشجار وصنع بضع سهام ياندية. وعاد مرة ثالثة إلى مقره، ومن هناك وقف يتأمل الرجل الذي انبثق من دم الحيوان: ما عساه يكون !! إنه يحكم كونه خادماً للروح العظمى، يعرف أن هنالك أرواحاً ورجلاً أضراراً يتلبسون الأشجار والنبات، أنا أن تحمل الروح في دم حيوان فأمر لم يمهد من قبل !! من يدري.. ربما كان الأمر نذير شؤم... لذلك عاد يستطلع المكان على بعد ما يده إذا كان هذا الشخص عدواً أو صديقاً.. ربما كان صديقاً أرسلته الروح العظمى لمساعدته في البحث عن زوجته. عند وصوله إلى المكان كان الشخص قد اختفى. تطلع حوالبه على يرى آثار أقدام فلم يحظ بشيء. وهكذا تأكد له أن الشخص عدو، فالصديق يترك دائماً آثار أقدام. هذه حقيقة يؤمن بها كل السكان الأصليين وقال في نفسه: يجب أن أبقى حذراً. وهكذا بقي طوال يومه مترقباً يتحاشى الظهور قدر المستطاع.

في اليوم التالي، جلس نارونداري على قمة تل من كثبان الرمال، محدقاً مرة إلى الجنوب وثانية إلى الشرق وثالثة غرباً ثم شرقاً، على يمينه إلى أي إشارة تساعد على تحديد وجهه سيره، إلا أنه ما لبث أن سمع قهقهات. لم تكن القهقهات قهقهات فرح أو ابتهاج، إنما كانت تحمل في طياتها معاني الهزء والاستخفاف. هب واقفاً يستطلع مصدر الصوت، فترأى له منظر جسد الدم في عروقه وأسرى رعدة قشعريرة في عظامه. لقد انتصبت أمامه قوس الشر المعادية لروح الخير. وبسرعة استل نارونداري سلاحه، قبض عليه بشدة واعتدل في وقته، متهيئاً لرشق الصورة المتقدمة. على بعد مائتي ياردة من نارونداري وقف «باريباري» الرجل الذي كان مسجوناً في جسد حيوان الوميات. طلب منه نارونداري أن يده على مكان الزوجتين إلا أن الرجل أجاب:

.. كلا .. لن أخبرك .. أنت غريمي ... لقد انتظرت طويلاً لأظفر بك ... إلا أن وجودك الدائم بين الناس، وتقلبك المستمر في طول البلاد وعرضها جعل الأمر صعباً عليّ ويمكن اتباعك من قوى الخير أن يمسكوا بي ويحبسوني في جسم حيوان الومبات إلى أن أتيت أنت وأطلقت سراحي. الآن يجب أن تموت قبل وصولك إلى السماء.

- كل الرجال الأولياء الصالحين أعطوا حق الذهاب إلى السماء من غير أن يعانون تجربة الموت ... وها أنت تدعوني نسيبك ... فلماذا تخالف إرادة قوى الخير أمثال «هوك» و«برولجي» و«بنوونجي»؟ ... ألا يسرك أنني أطلقت سراحك في حين كان بإمكانني أن أذبحك؟ ... لقد أتيت لك فرصة أن تستعيد شكلك الطبيعي الذي أنت عليه الآن ... أأنت سعيداً بذلك؟.

تابع نارونداري مسيره وفي اعتقاده أنه قطع مسافة كبيرة. إلا أن غناء غريمه كان لا يزال يضرب سمعه، فظن أنه يتبعه. وقف وتطلع حوله فتبين له أنه لا يزال في مكانه، لم يتقدم بوصة واحدة. تطلع فرأى الرجل يرقص ويلوح بحرسته متحفظاً جاهزاً كمن يستعد للإطلاق. فوقف ينتظر ما قد يكون من أمره. فجأة انطلق السهم بسرعة البرق. لقد كان من الممكن أن يصيب منه مقتل لولا أن نارونداري لحظه وتغاداه في الوقت المناسب، واقتصرت الإصابة على جرح في فخذه، الأمر الذي جعل غريمه يظن أنه نال منه، فراح هذا الأخير يرقص طرباً بملعته.

أخذ نارونداري سهمه، أثبتته إلى القوس، أسنده إلى كتفه، وكنك المخابرين الأشداء تتم صلاة متوجهاً بها إلى الريح، وبكل ما أوتي من عزم وتركيز وبسرعة البرق الخاطف انطلق السهم ليدخل جسم البارماري ويخترق قلبه، فسقط صريعاً على الأرض مضرباً بدمه. تنفس عندها نارونداري الصعداء، ثم عاود البدء في إتمام رحلته. سار وسار طويلاً غير أنه بما يحيط به إلى أن أحس روح «وش إروو كيتي» الذي بدا وكأنه كان إلى جانبه طوال الوقت. وإذا نظر حوله رأى أنه لا يزال في مكانه لم يتقدم خطوة واحدة. فقال في نفسه: لا بد أنني أواجه عدواً خطيراً، ولعله من تلك الفئة التي يبقى تأثيرها فاعلاً رغم مفارقة روحها للجسد وهي لذلك تمنعني من التقدم. جلس يأخذ قسطاً من الراحة قبل البدء بمحاولة ثانية للرحيل. وفي أثناء ذلك، لاحظ أن جميع الطيور والحوانات التي تقترب من الجثة تمسي لصيقة بالمكان لا تستطيع الابتعاد عنه. فخلص إلى قرار: إن الطريقة الوحيدة للخلاص من هذا المازق هي في حرق الجثة. نهض وجمع كومة كبيرة من الأعشاب وأغصان الأشجار ووضعها الواحدة تلو الأخرى إلى أن تم له كومة تساوي ضعفي طولها. ثم أخذ الجثة ووضعها فوق كومة الخشب ثم أخذ جذعي نبتتين من نبات الزنبق البري. فأحدث ثقبا في أحدها، وفي هذا الثقب وضع طرف النبتة الثانية وعالجهما طويلاً بين كففيه حتى تم له الحصول على اللهب. عند ذلك أشعل النار وأحرق جثة البارماري، ثم بدأ رحلته للمرة الثانية.

سار وسار طويلاً، ثم توقف ليرى أين وصل فاستكشف أنه لم يزل في المكان نفسه، فقال: يجب أن أبحث جيداً، علّ هنالك شيئاً من أثره. التفت حوله فرأى دمه المتجمد لا يزال على الأرض، فأشعل ناراً أخرى، ولدى انطفائها، حركة الرماد الحار حتى ضاع كل أثر للدماء. ثم ابتداً رحلته فكان تقدمه سريعاً لا تعمقه أية عوائق. لقد قطع سبعين إلى ثمانين ميلاً في الساعة. وما أحسن بنفسه إلا وهو في مواجهة نهر «الموراي» يجري مندفعاً نحو المخطط.

كلم الروح العظيم مسائلاً إياها أن تجعل عبوره ممكناً. استجيب صلاته والتحمت الأرض وقام جسر وصل ضفتي النهر، وعندما وصل الضفة الأخرى، رأى آثار أقدام زوجته، اقتفى أثرهما واهتدى إلى مكان

مبيتها تلك الليلة، ولاحظ أن في الرمال البارد يرتسم شكل سمك الترابي المبقع - هذا النوع من السمك محرم تجريباً باتاً على النساء - اعتراه حزن شديد وأسف لفعله زوجته، لقد تأكد له الآن، وبالبهرهان القاطع، وقوعهما باخطيئة المحبة، فخيمنت كآبة ثقيلة على صدره. جلس إلى جانب خيمته وبكى بمرارة خطيئة زوجته الشابتين. لقد أحب هاتين الغيريتين حباً كبيراً. وراح يفكر كيف أنه حررهما من العبودية ومنحهما نعمة العيش كباقي البشر. وهو أيضاً من أوكلت له الروح العظمى رسالتها لتعليمها للناس وفوضته معاقبة مخالفتيها. لذا فقد حق عليهما العقاب الذي يجب أن يكون أشد من الأول.

تردد في أمر معاقبتهما إلى حين، ثم ما لبث أن حزم أمره، يجب أن يكون عقابهما قاسياً لئلا مثلاً لكل من تخول له نفسه مخالفة القوانين على مدى الأجيال. لقد صلى للروح العظمى عليها تسامحهما ولكن الاجابة كانت: على كل حي أن يؤخذ بجبرية أعماله. وهكذا اعزم أن يتبعهما لتنفيذ العقوبة بهما. وباقتضاه امرهما أوصله الأمر إلى ما يعرف اليوم بـ «بورت إليوت» جنوب استراليا. ووصل إلى حيث حطت رحالهما قبل يومين من وصوله. تفحص الرمال فرأى أنهما طيختا أصدافاً وأسماكاً وحلزونا بحرياً.. فبكى ثانية، وكان بكاءه يقرب صخرة كبيرة. لقد بكى كثيراً ذلك النهار وانساب دموعه نحو البحر. وقد ذهبت سيرته شهيرة على مدى الأجيال، وما زال حتى اليوم يشار إلى المكان ويقال: هذا هو المقام الذي بكى عنده نارونداري بحرقه أسفاً على زوجته المغرورتين العنيدتين...، هذا المقام الذي ينبع الآن ماء عذبا منعشاً هو حصيلة دموع مرة مالحة، وعصارة قلب كسير كانت الشمن الذي دفعه نارونداري للوصول إلى أرض «النفوس الخالدة».

بعد أن أمضى نارونداري ليلة قلقة مضطربة، استفاق باكراً وابتعداً ورحلته مسرعاً في سيره إلى أن وصل ما يعرف اليوم بـ «فيكتور هاربور». جلس يأخذ قسطاً من الراحة مسرعاً نظره في الأفق الغربي، فترآه له، فبكى مرة أخرى. بكى لأنه في رؤياه عرف ما سيؤول اليه مصيرهما، ولأنه هو الذي سيكون مسؤولاً عن تنفيذ ما سيحل بهما من ويل قبل وصولهما إلى أرض النفوس الخالدة، جزيرة الكيانفارو. كان صراعاً داخلياً حاداً يدور في أعماقه، فطبيعته السمحة احمية كانت تمنى لهما السلامة وتأمل وصولهما إلى الجزيرة حيث بإمكانهما العيش بحرية وسلام متحررتين من أي قيود أو عقاب، في حين كان الواجب يدعو للحاق بهما ومنع تقدمهما.

أما المراتان فكانتا قد وصلتا إلى مكان مثل على الجزيرة التي كانت في زمن حدوث القصة مرتبطة باليايسة بواسطة برزخ ضيق إلا أن عاصفة عاتية غمرت البرزخ وقطعت ما كان من اتصال. اقترب نارونداري من المراتين مسافة كافية لتتبع هركاتهما. فهو لا يبعد عن مكان تواجدهما إلا مسافة أربعة أو خمسة أميال... ها هو يلحظهما واقفتين على صخرة تتأملان الجزيرة الوعدة.. كان نارونداري يرقبهما وهما تنصبان الحيمة وتقيمان النار، فيما كان هو ينتظر الرسالة الثانية من الروح العظمى التي ستلمي عليه ما يجب فعله لتنفيذ العقاب بالخاططين.

عند منتصف الليل حمل إليه الرسول «كرولتومي» **Kroolthumie**، الأمر والذي يقضي بأن تترك المراتان حتى تعبرا الطريق المؤدي إلى الجزيرة - الذي هو بمثابة جسر يعبره الحجاج الذين يقصدونها - ولدى وصولهما إلى منتصف الطريق، يبدأ نارونداري بإنشاد أغنية الريح: أولاً يجب أن يغني أغنية الريح الغربية الفاضية لتهب وتحضر مياهها من بلاد غامضة خفية، وتجعلها تدور بحقد غاضب. بعدها يغني أغنية الريح الجنوبية التي تدور وتلعب مياهها من بلاد مجهولة. هذا ما سيجعلهما تسميان أن تعودا إلى

اليابسة. عندها يغني أغنية الريح الشمالية فتعلو المياه وتدور متلاطمة حتى تنهك قواهما. عندها، يجب أن يأمر بأن تتحولاً إلى صخرتين.

استفاق نارونداري باكراً واقترب من مكان وجود المرأتين وجلس ينتظر بدء قيامهما برحلة الموت. قصداً الحارس وسألهما إذناً بالمرور فتم لهما ما أرادتاً.. سرهما الأمر فأخذتا تثرثران فرحتين لاقتراب دنوئهما من الجزيرة الوعد. والأهم من كل شيء هو تحررهما من الخطيئة التي اقترفتاهما. لم يدرك في خلدتهما أنها ليست سوى لحظات وينزل بهما عقاباً أشد من الموت جزاء غرورهما وتغردهما علي إرادة الروح العظمى.

اقترب نارونداري من الشريط الأرضي الذي يقود إلى الجزيرة. وجلس في مكان عال يمكنه من متابعة تحركاتهما. وعندما وصلت إلى منتصف الطريق بدأ يغني أغنية الريح. انزلي من عليائك أيتها الريح العظيمة. اركضي بسرعة وامضي هروبهما.. يا مياه الأعماق... تعالي كشيعة عارمة.. وجاءت الريح الغربية مندلفة بغضب جارف، في حين كانت للمرأتان تصارعان بجهد في وجه العاصفة. إلا أن المياه كانت تعلو وتعلو وتغمر اليابسة من حولهما. ثم غنى نارونداري أغنية الريح الجنوبية.. فهبت ريح وحملت مياهها من المجهول مرتفعة كأنها جبال صغيرة، واطبقت عليهما تتجاذبهما وتتقاذفهما كالقارورة الفارغة. حاولتا المقاومة بكل ما استطاعتا من جهد. ولما أعياهما الأمر، وفقدتا الأمل بالوصول إلى مبتغاهما.. نادتا: إننا آتيان!!.. إننا آتيان!!.. لقد أدركتا أن الروح العظمى تعارض وصولهما إلى جزيرة الكانفارو. فاستدارتا وفي نيتهما العودة إلى اليابسة. إلا أن "Walkundmia" كان حاضراً للمقيام بواجبه وتلبية نداء نارونداري القاضي بانزال العقوبة بهاتين الخاطئتين. كان غف الصراع قد أخذ منهما كل ما خلد فسقطت مقاوتهما وغرقتا، وغاصتا إلى الأعماق.. وفجأة سكنت الريح، وصفا الجو... فبكى نارونداري بمرارة رغم إيمانه بأنه لا يعمل إلا ما يتوجب عليه تجاه الإرادة العظمى. وشعر بصدق أنه أحب هاتين المرأتين بكل أخطائهما وغيوبهما. وهمس صوت له: أعط أمراً بتحويل جسد هاتين المرأتين إلى صخرتين لتكونا شاهداً وتحذيراً لكل النساء كي لا يأكلن الطعام المحرم مطلقاً.

تكلم.. وكانت عباراته تردداً لما أمر به.. وانتصبت في المكان صخرتان لا تزالان حتى يومنا هذا تبدوان للناس من بعيد كما تبدو السفن العابرة. وقد عرفنا لدى السكان الأصليين قبل حصول الاستيطان الأبيض للجزيرة باسم الصخرتين الأخنتين حيث كان يؤم كثير من الحجاج الأتقياء للأمل والاعتبار بحكمة المعلم الأكبر نارونداري. ورغم البعد الزمني ورغم التحولات الاستيطانية التي حصلت للبلاد فإنهما ما تزالان رمزاً مقدساً للبيعة الثبينة من السكان الأصليين، وهما لا تزالان تحملان القلب ذاته الصخرتان الأختان.

بعد انقضاء الأمر، وبعينين تملأهما دموع الحسرة والأسى، وقلب ألفطره الحزن، أمر المياه بالتراجع ليتسنى له العبور إلى جزيرة الكانفارو.

وعند الجانب الشرقي للجزيرة، تفيأ ظل شجرة صمغ كبيرة، واستراح حتى أذنت الشمس إلى الغيب، فانجده غرباً وغاص في مياه البحر العميقة، ومكث هناك وقتاً طويلاً يبحث في الأعماق عن روحي زوجتيه حتى أنقذهما من القبر المائي البارد، وصعد بهما متعلقتين علي جانبيه. وطار صعوداً صعوداً إلى أن وصل

بهما إلى أرض الخلود لينضم إلى جموع الأرواح الطاهرة ليتطلع من عليائه، ليشارك ويشجع ويؤازر الكمنوكالدي ليستمر في حربه على قوى الشر محافظاً على طاعة وتنفيذ إرادة الروح العظمى.^(٦)

في اسطورة أخرى بعنوان «زهرة الدم» قصة الصراع حول المرأة وفيها تنتصر الطبيعة للمرأة وتحقق الموت بثيرتلا الذي يريد أن يستأثر بـ«بروميل» رغماً عن إرادتها. وملخص الأسطورة أن فتاة تفر مع شاب تحبه من رجل يفرض عليها زوجاً فيتعقبهما هذا الأخير ويقضي عليهما وعلى وليدهما. إلا أن الطبيعة تنتصر لهما وينبت في مكان مقتلهما زهر جميل أحمر وعندما يزور المعتدي المكان ينتصب في السماء رمح، وفيما هو يحدق دهشاً في هذه الأزهار تنغرس الرمح في جسده ويرفع من رجليه. وفيما هو معلق في الهواء يسمع صوتاً يقول: أيها الجبان... يا قاتل النساء والأطفال... كيف تتجرأ وتدوس قدمك مكاناً أصبح مقدساً إلى الأبد بفعل الدم الذي سفكته؟... دم «الريس الصغير» وأمه وأبيه، دم جرى كالنهر وأزهر كما ترى الآن. ألا تعلم أنك لا تستطيع قتل الدم بقتلك الجسد؟... أنت قتلت اللحم فقط لا الدم. دمهم سيعيش إلى الأبد يصنع الجمال في هذه السهول العارية. بحيرات الملح، هذا المشهد المدهش البراق هو دموع الأرواح التي أطرتهم بوليميديل بصوتها العذب. هذه دموعهم الماخلة التي ذرفوها يوم سلبت أنت دماء الحياة من أبناء قبيلتهم الغالية على قلوبهم. هنا ستبقى إلى الأبد شاهداً على ما فعلت يداك. شاهداً على الفعل الجبان الذي ارتكبت.

وإذا تلاشى الصوت انزلت الروح تيرتلا إلى الأرض تاركة الحرية مغروسة في جسمه. وعلى مرّ الأجيال تحول الرجل والرمح إلى صخرة كشاهد دائم على عظمة وجبروت الأرواح. وهناك عند أقدام تيرتلا ينتشر زهر جميل أحمر هو تحفة السهول الغربية حيث بحيرات الملح التي أطلق عليها المستوطنون اسم **Sturt's Desert Pea**، ولكن القبائل القديمة كانت تعرفها باسم «زهرة الدم».^(٧)



تناقض مجريات بعض الأحداث في هذه الأسطورة ما هو متداول في واقع حياة الشعب الأبوريجيني. ومرد ذلك إلى الاختلاف الحاصل بين الحلم والواقع المعيش، إذ إن تفاعل الأمور يختلف اختلافاً كلياً بين العالمين كمثّل ما هو حاصل في عالمنا حيث تفاعل القوى والطاقات داخل العوالم الفضائية خارج مجموعتنا الشمسية تختلف عما هي عليه الحال في عالمنا. ويأخذ الأبوريجينيون في الحسبان أن العالم الماورائي يختلف في كثير من جوانبه عن الواقع المعاش، وهم يدركون أن نماذج الأساطير تحمل في طياتها الكثير من المبالغة والتطرف الذي لا يلائم الحياة الواقعية المعاشة.

وما هو معروف أن في حياة الأبوريجينيين العملية لا وجود لسيطرة البطل الفرد ولا لتوارث أمجاد الفروسية، فلا وجود في عالمهم لشخص رئيس أو قائد أو معارب مميز. ولا يرفع أي رجل إلى مرتبة أعلى من الآخرين فيتولى عليهم، لا روحياً ولا معنوياً ولا حتى جسدياً. كل شخص هو إنسان محارب متكامل بذاته له كعبه دور أساسي في القبيلة والإمام داخلي تام بقوانين زمن الحلم. فقد تؤدي التناقضات الموجودة في زمن الحلم إلى عداة بين القبائل، ولكن أن تغزو قبيلة قبيلة أخرى وتفرض سيطرتها عليها فأمر غير موجود. فقط أثناء الاحتفالات وعند ممارسة الطقوس يستطيع الرجال أن يلبسوا زي الخارب العظيم ويمشوا دور البطل المنتصر القوي المجلل.

مفارقة أخرى تبرز في النص وهي مسألة الزواج. ففي هذه الأسطورة نرى سيطرة مطلقة من الرجل على زوجته وعروسه الموعودة. هذا التفوق الذكوري غير موجود في العرف الأبوريجيني، بل إن تقاليدهم تسمح بفراق الزوجة مع عشيق، وللفتاة بالهروب والزواج دون موافقة الأهل. ففي العالم المعاش يحق لبروليميل كل الحق أن تهجر ذابح الزوجات تيرتلا رغم إعلان خطوبتها له. وفي الحياة العملية أية علاقة زواج غير ناجحة يمكن أن تحل عكس ما تصوره لنا هذه الأسطورة.

بقي أن نعلم أن الأبوريجينيين في أول عهدهم تناقلوا حكايات زمن الحلم، عن طريق شعائر كالرسم والغناء والرقص، وما هي في حينه إلا تخيلات كانت تتم تحت تأثير حالة من حالات اللاوعي والانجذاب. ففي مثل هذه الحالات تنشط القوة الخيلة وتطفو إلى منطقة الشعور ما يخفيه العالم من أسرار. وإن الاستيطان الأبيض لهذه القارة بما حمله من إبادة وتهجير وإعادة توزيع للشعب الأصلي، أدى إلى ضياع الكثير من أدبهم، وما بقي منه جمعه وأعاد كتابته مؤلفو الأنثروبولوجيا البيض، إلا أن الأبوريجينيين من جهتهم لا يزالون يتوارثون هذا الأدب حيث توجد لهم أماكن تجمع فيحمله الأبناء عن الآباء والأجداد، ملقحاً بمرور الزمن بما حمله الأبيض المستعمر من قيم وأفكار، ويرى بعض الباحثين أن تدخل الحضارة الأوروبية قد دمر الوحدة الكلية واستمرارية المدلول التي يؤمن بهما الأبوريجينيون. إلا أن أمر هذا التدمير لم يعد له الأولوية المطلقة بين كتابهم الناشئين، فقد نشأ عندهم هم أكبر هو، هم أثبات الهوية والانتماء، أمر شغلهم عن التطلع إلى هذه الهارمونية التي حرص عليها الأجداد. ونحن إذ نقرأ أدبهم اليوم نأخذ بالحسبان أن هذه القصص والأغاني لم تترجم إلى لسان مختلف فقط، بل إلى نص ذي دلالة وسياق مختلفين أيضاً ونحن اليوم لا نستطيع أن ندعي فهم السبب الخفي أو العلاقة الروحانية وراء كل عمل أسطوري، ولكن من خلال هذه الأساطير نستطيع أن نفهم خصوصية هذا الشعب ونتحسس ما يعتجّل في وجدانه من عواطف ومشاعر متنوعة من خشية وحماة وخوف وفرح وحزن. ومن خلال هذه الأساطير نستطيع أن نستشعر ونشعر بشكل أكبر على الموروث الثقافي الأبوريجيني.

نجمة خليل حبيب
سدني - أستراليا

هوامش:

(١) الآراء الاستنتاجية الواردة في هذه المقالة هي خصلة قراءات عامة في الأساطير الأبوريجينية (عن اللغة الانكليزية). يسعها إلى جانب الرأي الشخصي، اطلاع عام على الكتب التالية:

(a) *Wise Women of the Dream Time*, collected by K. Langloh Parker, edited, with commentary by Johanna Lambert, Rochester, Vermont 1993.

(b) *Marcie Muir, My Bush Book*: (Sydney 1982).

(c) *Paperbark, J. Davice & Others*, (Queensland, 1990).

(d) *A History of Australian Literature*, Ken Goodwin, pp. 8,9 pub:

1986, Macmillan, London & others, U K.

(٢) Wombat.. نوع من السناجب البيضاء المعروفة في الصحراء الاسترالية يختلف عن السناجب الأمريكي الذي يعرف بنفس الاسم بأن له ذنباً قابلاً للانقباض.

(٣) Gonna سحلية استرالية، أبوريغينية التسمية.

(4) Aboriginal Stories, A. W. Reed Reeds Book, 1995, (1994), Chastwood, NSW, pp.11 - 21.

(٥) سلاح بطول ثماني عشرة بوصة، ينتهي عند أحد الطرفين بكتلة بحجم كرة صغيرة، وينتهي طرفها الآخر بمقبض طوله حوالي قدم واحدة وصماكة بوصة.

(6) PaperBark, a Collection of Black Australian Writing, edited by Jack Davis and others UQP, 1990, Queensland, pp. 19 - 32.

(7) Wise Women of the Dream Time, collected by K. Langloh Parker, edited with commentary by Johanna Lambert, Rochester, Vermont 1993.



عن بهاء الملك توني موريسون

كان آخر أطباق العطايا الموشاة بالقטיפ، المارة بين المقاعد الخشبية الطويلة في قُداس الأحد، أصفرها حجما وأقلها امتلاء. كان في حجم الطبق وضآلة محتوياته ما يوحي بوفرة الإحساس بالواجب، ومحدودية التوقعات. وهي السمات التي وسمت جميع الأشياء بمجسمها في الثلاثينات. أما القطع المعدنية الصغيرة المتناثرة في الطبق، حيث لا وجود لأوراق نقدية، فكانت في معظم الأحيان من أطفال حضرم الآباء على التبرع بملاييمهم القليلة من أجل العمل الحيري المطلوب لمساعدة أفريقيا. أفريقيا. يا لها من كلمة جميلة. وبلا لاسف، تتمرق عذوبة الكلمة بغضل عواطف معقدة ينطوي عليها الاسم. فعلى عكس الصين التي تعاني من المجاعة آنذاك، كانت أفريقيا لنا ولهم، كانت نحن والآخرون. كانت أفريقيا ذلك الوطن المترامي الأطراف، الذي يعاني من الفاقة، والذي لم يزره أحد متاء، ولم يحرس على رؤيته، يعيش فيها أناس اعترفنا بعلاقة حرجة معهم، يحكمها الجهل المتبادل والترفع، كما اقتسمنا معهم آخرة سلبية اسطورية ومعلّبة، غذتها الكتب المدرسية، والأفلام، أفلام الأطفال، والاسم الغريب الذي يعلّم الأطفال الحب. لم يتمكن من جمع عينات من أعمال روائية تقع أحداثها في أفريقيا إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. روايات بارعة في أغلب الأحيان، ومدعشة دائما، وقد أسهمت في سرد الميثولوجيا نفسها للمصاحبة لأطباق القטיפ السباحة بين المقاعد الخشبية الطويلة في الكنيسة. كانت أفريقيا في عيون جويس كاري، وإيزبث هوكسلي، ورايدر هاردر، بالضبط، أفريقيا التي أوحى بها حكايات المشرّين: قارة مظلمة في أمس الحاجة إلى النور. نور المسيحية، نور الحضارة، ونور التطوّر.

أما نور العمل الحيري فكان مصدره التعاطف الإنساني البسيط. كانت أفريقيا في تلك الروايات فكرة تفيض بادعاء معرفة حميمة معقدة مصحوبة بنوع من التباعد العميق. وقد أطلق هذا المزيج من الامتلاك والتباعد العنان لخيال الروائيين، كما فعل مع المؤرخين والمستكشفين، وحرضهم على خلق نوع من الحيز الليتافيزيقي الفارغ. أفريقيا مكان جاهز للاختلاق.

كانت أفريقيا الأدب - باستثناء بعض أعمال الكاتب البيض في جنوب أفريقيا - ساحة لعب لا تنضب في عيون الأجانب والسواح. وسواء استلهمت الأعمال الأدبية الأفكار الغربية الشائعة عن أفريقيا الفارقة في الجهل، أو حاربت ضدها - فقد أوجد الأبطال الروائيون في قصص وروايات جوزف كونراد، وإيزاك دابنسن، وإرنست هيمنجواي القارة الأفريقية فارغة مثلها مثل طبق التبرعات - وعاء ينتظر ما تيسر من نحاس وفضة الخيال، بقدر ما يريد الخيال أن يضيف إليه.

كان بالإمكان توظيف أفريقيا، الفارغة والبيكماء، لخدمة أغراض متنوعة أدبية و/أو أيديولوجية: فهي تصلح كنموذج للمشاهد الطبيعي القابل للاستغلال. يمكن أن تتجلى في أشكال مرعبة يراها الغريبيون رمزا للشّر، ويمكن أن تركع لتلقي الدروس الأساسية من أناس أعلى مرتبة منها.

لذلك، وقر اختراق أفريقيا، لمن تمكن من زيارتها في الواقع أو الخيال، مناسبة تحركها العواطف الجياشة لتجريب الحياة في صورتها الخام، وشكلها الأولي. كانت المعرفة نتيجة لتلك التجربة. وقد تجملت في فلسفة تنص على فوائد امتلاكها من جانب الأوروبيين، والأهم خلقت شعورا بالمعرفة الذاتية لا يعتمد على جمع ما يكفي من المعلومات عن الثقافات الفعلية في أفريقيا.

كانت أفريقيا الأدب طيبة القلب إلى حد بعيد. لا تثقل على أحد، لا تطرح أسئلة خشنة، ولا تطالب أحدا باستخدامها للكشف عن معنى الحياة بالمنافع المتبادلة. قليل من الجغرافيا، كثير من المناخات، عادات قليلة ونواصر أصبحت قماشاً يمكن أن ترسم عليها لوحة جانبية لذات جعلتها التجربة أكثر حكمة أو حزناً أو في حالة مصالحة كاملة مع نفسها.

ورغم توفيرها فرصة للمعرفة، إلا أن أفريقيا بدت في الروايات الغربية المنشورة حتى الخمسينات، وعلى امتدادها، وكأنها قد حافظت على مجهوليتها. بدت، بالضبط، كما ذكر مارلو: «بقعة بيضاء يحلم بها الصبي» ترسم عليها منذ سني طفولته «أنهار وبحيرات وأسماء، ولكنها لم تعد ذلك الفضاء البريء المسكون بلغز ممتع.. أصبحت مكاناً يقطنه الظلام». فالقليل المعروف عنها أصبح ملتبساً، مثيراً للاشمئزاز، وتكتنفه التناقضات بلا أمل بالشفاء. كانت أفريقيا المتخيلة قرن الوفرة أو الحصب، الذي يستعصي على التفسير، والألغاز التي تفتقر إلى حلول، والصراعات التي لا تحتاج إلى حل وحسب، بل يصبح وجودها ضرورياً، أيضاً، لتمكين عملية اكتشاف الذات من التحقق على نطاق واسع.

لذلك، تردد في الأدب رجع الصدى الناجم عن اصطدام المجازات. فلكونها الموضوع الأول لظهور الجنس البشري، كانت أفريقيا قديمة، لكن وضعها تحت الحكم الكولونيالي جعلها طفولية المظهر. وبالتالي، أصبحت نوعاً من جنين قديم ينتظر الولادة، لكنه يثير حيرة جميع القائلين. في رواية تلو الأخرى، وفي قصة بعد أخرى، كانت أفريقيا بريئة ومسببة للفساد في الوقت نفسه. متوحشة ونقية، لا عقلانية وحكيمة. فهي المادة الخام التي يصنع الكاتب منها نموذجاً لتمحيص الرغبة وتطويع الشخصية. ولكن ما لم تكن أفريقيا أبداً أنها لم تكن موضوعاً لنفسها، كما كانت أميركا بالنسبة للكاتب الأوروبي، وإنجلترا، أو فرنسا، بالنسبة لنظراتهم الأميركيين.

وحتى عندما كانت هي الموضوع ظاهرياً، جرى طمس إنسانية مواطنيها سواء بواسطة الأزداء أو الإعجاب. ينتمي مخزون التشبيهات التي تعود إليها إيزاك دابنسن في ذكرياتها المرة تلو الأخرى لوصف السكان إلى عالم الحيوان «كهل أفريقي داكن اللون حاد النظرات، وفيل عجوز داكن اللون حاد النظرات - كلاهما يشبه الآخر»، «مؤخرة عجوز ضعيلة الحجم.. تشبه صورة النعامة» جماعات الرجال مثل «قطعان الماشية»، «بغال ممسدة»، زخارف [شعب] المساي «قرون أبيض متشابكة». وفي لحظة يُقصد منها تسجيل لوحة الرجل عن أفريقيا، تكتب دابنسن عن امرأة ما يلي: عندما التقينا وقفت جامدة، تسد الطريق في وجهي، ترمقني بنظرات زرقاء في القطيع، تراها في الخلاء، تعيش وتشعر وتفكر بطريقة لا نعرفها. وبعد هنيهة شرعت في التحيب، انهمرت الدموع على وجهها، كما بكرة تدلك على موقع الماء في السهل.

في ظل هذا السياق للشعور بالعنصرية، كان العثور في مطلع الستينات على روايات شينوا أشيبي، وول سوينكا، وآما آنا آيدو، وشيبريان إكوينسكي، وغيرهم، أكثر من مجرد فتح للبعيرة - كان نوعاً من التحول الفكري والجمالي، لكن الوصول إلى رواية كامارا لاي «نظرة الملك» المنشورة في الترجمة الإنكليزية بعنوان «بهاء الملك» كان مدعاة

للذهول. فقد حققت هذه الرواية الرائعة، المنشورة أولا في فرنسا عام ١٩٥٤، وفي الولايات المتحدة عام ١٩٧١، تجربة جديدة تماما، حيث أعادت تخييل الرحلة المعادة والمكررة إلى أفريقيا المظلمة إما لجلب النور، أو العثور عليه. تعيد هذه الرواية، عبر مجازات طازجة ولغة رمزية، ابتكار أفريقيا الأدب، أي المكان الذي يأتيه الآخرون لعلاج مشاكلهم النفسية، أو تجاربهم العاطفية الأولى وصولا إلى مرحلة النضج. وقد هيا ذلك الكاتب الغيني الرائع، العين الغريبة للانتقاء «بنظرة» أحد الملوك الأفارقة، مستخدما مصطلحات الغازي [الغربي]، والتعبيرات نفسها المهيمنة على الخطاب السائد عن أفريقيا.

إذا أراد شخص ما الكتابة عن وضمين بيعة «تخضع لتصنيفات عنصرية»، فإن التحزب أو الأخذ والرد أشياء لا يمكن تجنبها. وقد يؤدي نكران الذات تقتضيه المادة الروائية إلى ردة فعل غاضبة ترغب كاتبها «يخضع لتصنيفات عنصرية» على المفاضلة بين عدد محدود من الاستراتيجيات: توثيق ما يعتمل بداخلها من غضب جارف بوحى من الضمير، الحرص الشديد على تجنبها، للمكيدة للسيطرة عليها، أو كما يتجلى في هذا العمل، معالجة سخونتها بطريقة بارعة، أي بحث ما فيها من راحة بواسطة فن رفيع المستوى يمتاز بقدرة كبيرة على الهدم. وكما يحول الحداد قطعة حمراء ساخنة من المعدن إلى نصل معتبر، استعاض كامارا لاي عن «لغز» أفريقيا وظلالها بالدهاء الخاذق، والغموض الأدبي. بدلا من الجزم أعطى نفسه حق الأخذ والرد، حق الغموض، والظلال، والتلميح. وهي حقوق ربما أسهمت في التفسير المتداول للرواية إما كقصّة رمزية بسيطة تطفئ عليها مسألة العرق، أو كنوع من الصوفية المثقلة بالأحلام.

٢

في تصويره لشخصية أفريقيا، لم يستحضر كامارا لاي المفردات التصويرية الأفريقية للعقدة، ليفتح بها تفاعلا منطقيا مع الغرب وحسب، بل استخدم أيضا، ببراعة مهنية، الصور نفسها التي وظفها الكتاب الغربيون أنفسهم على مدار أجيال. يفهم القارئ أن البطل، كلارنس، أوروبي أبيض وصل إلى دولة أفريقية غير معروفة الاسم كمغامر. تبدو أوصاف الفندق الصغير القذر، الذي يقطنه في قرية أفريقية، مقتطفة بالحرف تقريبا، من رواية «السيد جونسون» لجويس كاري، أما حساسية البطل المفرطة، وولعه العصائبي بالروائع فتبدو كتلاعب بالأوصاف الواردة في رواية إليزابيث هوكسلي «أشجار اللهب في نيكّا»، ويعيد إصراره الأوروبي على فهم «معنى» العربي إلى الذهن أعمال رايدر ريفارد أو جوزف كونراد، وكافة كتب الرحلات، تقريبا. كما يمكننا كامارا لاي، من خلال التلاعب بمصطلحات الإمبريالية، والكونولونية، والعنصرية، من الدخول في تجربة مبتكرة، نكون فيها الفاعل، والمراقب. نكون الاحق المجهول. والمراقب. الذي لا يكتشف جانباً جديداً في شخصيته بواسطة بلد تنتظر الخيال الأوروبي لتعبر عن نفسها، بل يكتشف أفريقيا الواحية لنفسها تنظر إلى الآخر.

لا نعرف ما الذي دفع كلارنس للقيام بتلك الرحلة. فهو ليس في مهمة، ولم يأت للصيد، كما لا يزعم أن الحضارة الأوروبية قد استنزفته. ومع ذلك، فإن رغبته الملحة في اختراق أفريقيا قوية إلى حد يهدد بالقرق. جرف المد والجزر قاربه. عشرين مرة «نحو الشاطئ، وبعيدا عنه. يتعمد كامارا لاي.. وهذا ملفت للاهتمام.. ألا ينفق الوقت في الكلام عن حياة كلارنس السابقة، أو عن دوافع سفره إلى أفريقيا. يستغني بثقة عن ضرورة قيام الروائي بتقديم خلفية عامة عن الشخصية، ويعتمد على التقاليد الشائعة في الحكايات حول الرجل -الابيض- في أفريقيا، حيث يكون سبب اللغامة نفسها سؤالاً شائكا، لأنه ينطوي في أغلب الأحيان على دوافع ليست بريئة بالضرورة.

في رواية «هندرسون ملك المطر» لشازول بيلو، يبدأ أحد الفصول على النحو التالي: «ما الذي دفعني للقيام بهذه الرحلة إلى أفريقيا؟ لا توجد إجابة سريعة». ويبدأ فصل آخر: «والآن كلمات قليلة عن سبب ذهابي إلى أفريقيا». الجواب، الصريح، هو الشهوة «أريد، أريد، أريد».

تذهب شخصيات كونراد إلى أفريقيا مدفوعة بحب الاستطلاع، أو يكون ذلك قدرها. وبطريقة أو أخرى يُراد لنا الاعتقاد أن تلك الشخصيات مرغمة على القيام بالرحلة، وأن السكان المحليين يجب أن يكونوا في انتظارها. وهمينفواي، حتى عندما يجرب القارة (فارغة إلا من الصيد والقمص والخدم) كتركة شخصية، يمكن شخصياته من طرح الأسئلة الضمنية، والإجابات العاطفية الرعاء «كانت أفريقيا هي المكان الذي عاش فيه هاري أسعد فترات حياته، لذلك جاء إلى هنا ليبدأ من جديد». «أفريقيا تنظف كبداية» يقول روبرت ويلسون لفرانسيس مكوير «تذيب الشحم عن الروح». كلارنس، بدوره، يكرر طرح الأسئلة «لماذا أريد عبور ذلك الحيد البحري؟ مهما كان الشئ؟ يقول متعجبا «الم يكن بوسعي البقاء حيث كنت؟ ولكن البقاء أين؟ في القارب؟ القوارب أماكن مؤقتة للإقامة، ربما الغيت بنفسي من القارب، ففكر، ولكن ليس ذلك ما فعلته بالضبط؟». «هل تلك [الحياة بعد الموت] هي الحياة التي أتيت هنا للعثور عليها؟». مهما تكن الإجابة، لا نتوقع، أبدا، إجابة كامارا لاي: أفريقيا تقفم جوابها الخاص.

الظروف المباشرة المحيطة بكلارنس هي خسارته في القمار، الديون الباهظة التي يدين بها لزملائه الأوروبيين، وهره للاختباء في فندق صغير قذر بين السكان المحليين. لقد تم طرده من الفندق الكبير الذي يقيم فيه المستعمرون البيض، ويوشك الأفريقي صاحب الفندق الصغير على طرده، وهذا يدفعه إلى التفكير (بعدم الاكتراث الذي يسم للمفاسرين) أنه يستطيع الخروج من حالة الفاقة بالعمل «في خدمة الملك». لكنه لا يملك مهارات خاصة أو مزايا، رصيده الوحيد الناجح، دائما، الذي لا ينجح إلا في بلد من بلدان العالم الثالث، أنه أبيض -يقول لنفسه- وهذا يؤهله للعمل مستشارا للملك لم يره من قبل، في بلد لا يعرفه، بين أناس لا يفهمهم ولا يرغب في ذلك.

ولكن الحجل وفقدان عزة النفس يضعهما إحساسه بالجدارة «فقدت الحق -حق أو رفاهة الغضب». ورغم أن حشدا من القرويين يحول بينه وبين مخاطبة الملك، إلا أن رؤيته للملك عن بعد تزيد من تصميحه. يوافق مرافقان يحبان الشيطنة، ومتسول مكر، على حل مشكلته مع صاحب الفندق الصغير، وتخليصه من ورطة محاكمة سوريالية بفعل الدين. وبناء على توجيهاتهم يسافر إلى الجنوب، حيث يُتوقع ظهور الملك في المرة القادمة. ويبدو في الأحداث اللاحقة أن ما بدأ كبحت عن وظيفة مدفوعة الأجر، هربا من احتقار بني جلدته البيض، ومن قضاء فترة غير عادلة في أحد السجون الأفريقية، تحول إلى رواية عن محاولة بالثسة من جانب أحد الغربيين لإعادة اكتشاف ذاته. لكن مشروع كامارا لاي مختلف: فهو يريد فحص التصورات الثقافية، وطريقة تحصيل المعرفة. فالأحداث التي يجابهها كلارنس تعيد إلى الذهن وتحاكي بطريقة ساخرة الحساسيات الأوروبية والأفريقية المتوازنة. أفكار مختلفة عن المكانة، المدنية، العادات، التجارة، الذكاء، القانون، أو القانون مقابل الأخلاق -تحضر جميعها في حوار تكتنفه الظلال، في مشاهد من سوء الفهم الفاقع، وفي لقاءات صاخبة مع أفريقيا «الأسطورية».

يستخدم كامارا لاي -لدحض فكرة أن أفريقيا شهوانية وغير عقلانية- «جنون الحواس» كطريق مباشرة إلى العقلانية. فما يراه كلارنس للوهلة الأولى في راقصين «يرتجل الواحد منهم حركات بلا أدنى اهتمام بما يفعله الآخرون»، ليؤدي ما يعتقده «رقصه للحرب» يكون في الواقع جماعة من الراقصين تؤدي رقصة شعبية على شكل نجمة حول الملك. وأكواخ القرية التي يراها في البداية متشابهة وزرائب رثة المظهر، يراها في وقت لاحق:

فخار رائع .. الجدران .. ملساء ورائحة كالطبيلة، أو الأجراس العميقة، مطبقة ومصبوغة بركة وبهجة، تنبعث منها الرائحة الطبية المطلوب الدافئ .. النوافذ مثل كوى حُفرت في الجدران، ذات مساحة تكفي لظهور وجه، لكنها لا تمكن الغريب من إلقاء أكثر من نظرة عابرة داخل الكوخ .. الأشياء نظيفة تماما، قش السقف جديد، الأواني الفخارية تلمع كأنها صُقلت منذ لحظة.

يصفي كلارنس للموسيقى المحلية باعتبارها « بلا معنى على الإطلاق »، « ضواض غريبة ». لكن زملاءه في الغابة التي يجدها « ساكنة وفارغة تماما » يسمعون قرع طبول لا تعلن وصولهم وحسب، بل نوعية الواصلين، أيضا. الرائحة النفاذة المنفرة « للصوص والدافئ والزيت، رائحة التقطيع » تصبح « مزيجا بارعا من عطر الزهر ورائحة عجينة خضروات، رائحة حلوة، ذكية، محببة، تطوق ولا تُفزع، تمسك بلطف .. تُغوي ». وقد نضيف أنها تسبب الإدمان. فما أن يصل إلى حيث يتوقع ظهور الملك حتى تتحرك مشاعره، يشعر بالذلال، ويقضي ليلته في متعة جسدية جارفة. يوظف المؤلف الحوار، هنا، باعتبارها الطريق الذي تسلكه المعلومات وحضور البديهة.

تتركز الرواية اهتمامها من حيث المبدأ على قوة النظرة. النظر، الممى، الظلال، قصر النظر، غيبش البصر، وخداع البصر، هي مجازات السرد لتمكين كلارنس والقارئ من الوصول إلى الكشف الباهر للرواية في نهاية الرحلة، عندما يستدير الملك لينظر إليه. ثمة إيهاء بالجهل وفقدان البصيرة عبر علامات أفق يتلاشى، عمارة تتغير، وخدر يصيب الحوار. لذلك، يحتاج الناس، والأحداث، إلى إعادة نظر مستمرة من جانبه (كلارنس) ومن جانبنا. ورغم أن رغبة كلارنس هي التلاشي، « النوم حتى يوم الخلاص » يوم يتمكن من « لفت انتباه الملك » إلا أن المعلومات متوفرة حوله وما عليه سوى جمعها. يتجنب النظر إلى الوجوه والعيون، تكلفه عادة النظر إلى تفاحة آدم المتسول وليس إلى عينيه غالبا. وعندما ينظر إلى العينين في نهاية الأمر « فكّر أنه رأى فيهما نظرة مخادعة، ومسحة من السخرية أيضا، وربما الخداع والسخرية معا .. ثمة مكر وغدر، ثمة إزدراء مبطن، كيف يميز الإنسان؟ ». وعندما تظهر النساء لا يرى سوى « مؤخرات وصدور باذخة »، حتى المرأة الأفريقية التي يعيش معها « لا تختلف عن الأخريات »:

تضع أكيسي وجهها في الكوة البيضاء، فيعرفها كلارنس، ولكن ما أن يرى كامل جسدها حتى يصعج عن رؤية وجهها، كل ما يراه مؤخرتها وصدورها. المؤخرة المرتفعة الصلبة نفسها، والتهديد المستديران مثل الكمثرى كما بقية النساء.

كلارنس في الأمر، بيد أنه يرفض فهم المفاوضات الدائرة حول سجنه، رغم أنها تدور في حضوره. يعتقد أن النقاش بعد اقتراح المتسول ببيعه ليستغل في خدمة حريم النواغا، رئيس القرية، مجرد مسألة تافهة، أو كندر عابر، يرى في كل التلميحات اللاحقة حول خدمته نوعا من الهذر. ولكن عندما يصبح « لغز » عبوديته فاقما وإدراك الأمر مسألة لا نجاة منها، يقابل الإدراك بعدم ارتياح وعجز، يطرح أسئلة مقتضبة بلا رغبة حقيقية في المعرفة. وحتى عندما تملو مكانته في القرية. بعدما أصبح مفيدا. وتكثر التعليقات، يختبئ خلف جهل. « شعرْتُ كما دجاجة يوم السوق » بسبب الحصى البدين سامبا بالوم، هكذا يشعر كلارنس بالانزعاج، ولا يدرى ما يجري خلف ظهره. فضحك الأفارقة بلا معنى، لا يفهم التكاثر، ولا يدرك المعنى للزوج. يعتقد أن الأحلام المليئة بالمعلومات أشياء « سخيفة »، لكن الأحداث والمقارنات التي تخفي نفسها في صورة أحلام، ومعلومات مضللة وملتبسة تصبح ذات معنى في عينيه عندما تتحول نظريته الغريبة. « أدرك كلارنس أنه يحلم الآن، ومع ذلك ما زال يرى حلمه حقيقة ».

ما يمكن اعتباره معرفة، هنا، يشمل في القدرة على الاستعداد للرؤية، للفهم، والتخمين. ارتباط كلارنس بربك

المخيطون به إلى حد بعيد. فرفضه لتحليل أو تأمل الأحداث، ما عدا تلك التي تمس راحته ونجاحه في البقاء، يؤدي به إلى العبودية. وعندما تهبط عليه المعرفة في نهاية الأمر يشعر «بالزوال». إن كلارنس العاجز عن تفسير أفريقيا للأفارقة، واخروم من مسؤولية ترجمة أفريقيا للغربيين، يتيح لنا ملاحظة نادرة المثال: أوروبي، نُزعت عنه تحيزات العرق والثقافة، يعيش التجربة الأفريقية بلا رصيد، بلا سلطة، ولا سيطرة. ولأنه الشخص الهامشي، الفالط عن الحاجة، المهمل، الذي لا يُنطق اسمه حتى يتم «استملاكه»، الشخص الذي بلا تاريخ ولا تمثيل، الذي يُباع ويُستغل لمصلحة عائلة متنفذة، أو تاجر داهية، أو أحد الأنظمة المحلية. لأنه كل هذه الأشياء، نلاحظ أن الثقافة الأفريقية تكون موضوعا لنفسها، وتصدر تأويلها الخاص.

٣

يوجد كلارنس، في الواقع، «الحياة التي توجد بعد الموت»، لكنه لا يجدها قبل إعادة تنقيفه، كما فعل كامارا لاي نفسه في باريس. وُلد كامارا لاي في اليوم الأول من عام ١٩٢٨ لعائلة مالنكية عريقة في غينيا، تعلم في مدرسة قرابية (كتاب)، وفي مدرسة حكومية، ثم في كلية تقنية في كوناكري. بعد حصوله على منحة دراسية في سن التاسعة عشرة، سافر إلى فرنسا في عام ١٩٤٧ لدراسة هندسة السيارات. وقد أصبحت ذكريات العزلة، والفقر، والأعمال الوضيعة، في باريس مصدر كتابه الأول «جحيم سوداء» عام ١٩٥٣، وهي سيرة ذاتية نالت المديح والجوائز في فرنسا. لكن إعجابه العميق بالغن والثقافة الفرنسيين لم يكن على حساب إعجابه القوي بغن وثقافته الخاصة.

دخل كامارا لاي السياسة في الفترة ما بعد الكولونيالية في غينيا، في حمى العلاقة المشتتة بالصراع بين فرنسا وأفريقيا الغربية الفرنكوفونية. وقد دخلها بقناعة أن «على الكاتب تكريس كتابته للثورة». كانت لذلك المزيج من الفن والسياسة، الحرية والمسؤولية، نتائج خطيرة ومؤذية: وضعه سيكوتوري في السجن، وعاش المنفى في السنغال تحت حماية ليبولد سنغور. كانت حياته محفوفة بالخطر، ورغم خيانة المناصب التعليمية والثقافية والحكومية التي تعرض على الكاتب، رغم قساوة المنفى، ونوبات المرض المهلكة، حاضر كامارا لاي، وكتب المسرحيات، واشتغل بالصحافة. في عام ١٩٦٦، بعد صدور «نظرة للملك» بآثني عشر عاما، نشر «دراموس» (الترجمة بعنوان حلم أفريقيا)، وظهرت روايته «حارس العالم» في عام ١٩٧٨، ورغم المشاريع الكثيرة سقط كامارا لاي فريسة للمرض، ومات في عام ١٩٨٢ في الثانية والخمسين من العمر.

قال كامارا لاي عن «جحيم سوداء» - قصة طفولته في منطقة ريفية، ودرسته في العاصمة الغينية وفي باريس - «هي أنا». «دراموس» تكمل مشروع «ماذا أكون» وتظل لصيقة بحياة الكاتب. يعود الراوي في هذه الرواية إلى غينيا حيث يجد «نظاما يتسم بالفوضى والدكتاتورية والعنف». وهي كلمات أثارت غضب سيكوتوري. لم يكتب كامارا بعدها بذلك القدر من الموضوع السياسي، لكن رواية «حارس العالم» التي تتعالج حياة أول ملوك مملكة مالي يمكن أن تقرأ كتعليق على السياسة المعاصرة في أفريقيا.

لم يخرج كامارا لاي من أخطود السيرة الذاتية الذي وضع نفسه فيه إلا مرة واحدة، في «نظرة للملك» روايته الحقيقية الوحيدة. ولكي ندرك قوة موهبته كروائي، ولتقدر تفرد مشروعه، علينا الانتباه إلى المصائد الثقافية المتعممة على الخطاب النقدي حول أفريقيا. فنفت التحيزات التي تهرب كلارنس لصيقة بمعظم الشاء الذي نالته الرواية. تفضل اللغة النقدية المطبقة على رواية كامارا لاي في شرحها للرواية الكلام عن «الحكمة المقوية» بدلا من الكلام عن استراتيجية الرواية، عن الروح كشئ مختلف عن العالم المرئي المفهوم. تتكلم عن «رموز خافتة ووسائل مشفرة» بدلا

من الكلام عن التعتيقات المعاصرة، تتكلم عن نزعة إنسانية طبيعية شاملة، باعتبارها «هدية للقارئ الأبيض» بدلا من الكلام عن مهارة الصنعة. واهتمام أقل يجري تركيزه على الحوار المثقل بالمعاني، حساسيته، التي تكاد تكون مبطنة، وتبرته، بنيتة المسيطر عليها بمهارة، بدلا من ذلك يتم التركيز على كيفية قبض الكاتب على وتحويله ومعالجته لبنى بعض القيم المركزية الأوروبية، وعلى معالجته البارة لمفهوم الحقوق الفردية، وسطوة المال، والاهتمام العصامي المذهل بالجمد العاري.

بين الميزات الأدبية الكثيرة عن أفريقيا، ثلاثة منها تثير السخط - أفريقيا باعتبارها غلبة - غير قابلة للاختراق، فوضوية ومهددة. وأفريقيا الشهوانية ولكن ليس بعقلانيته الخاصة، وجوهر، أو «قلب» أفريقيا، عملية اكتشافه بصفة نهائية وأخيرة كشئ يستعصي على الفهم، مالم يخضع للتفوذ والتعليم الأوروبيين. تجمل «بهاء الملك» هذه التقديرات ملموسة بطريقة توحى للقارئ (بدلا من القول الصريح) بضرورة إعادة تقييم ما يملكه من «معارف».

من الأشياء المشوقة ملاحظة براعة كامارا لأي في معالجة هذه التركيبة الذهنية. أفريقيا غير القابلة للاختراق. كلارنس يخاف من الغابة، يراها كجدار، تبدو كجدار قصر بلا مداخل، لا يمكن التجول فيها، كأنها متاحة من الحجرات، التي يجب عليه الهرب منها. ولأن ثقته بزملائه محدودة، يدخل الغابة مذعورا. وهو لا يتقن بما يراه أكثر من أي شئ آخر. ورغم أن زملاءه يدخلون الغابة بلا قلق، إلا أنه يعاني من خوف بلا حدود. يلاحظ أن الغابات «مكرسة لصناعة النبيذ» وأن المكان «محروث ومزروع» وأن القاطنين يحبون «بود» ورغم ذلك لا يفهم سوى استحالة الدخول، سوى «عداوة متبادلة» ومتاحة مدوخة من القنوات، والدروب غير المرئية المحاصرة بالأشواك. نظام المكان ووضوحه في حالة تناقض مع تصور الغابة المهددة في دماغه. «أين المسالك؟» ينادي. «هناك» يجيب المسئول، «إذا لم ترها فلا تلوم إلا عينيك».

أفريقيا الشهوانية. في تحول كلارنس إلى فحل مذعن لفحولته تعليق غير مباشر على النعيم الحسي الذي وجدته الغريزون مصدر تهديد. فهو يعيد تمثيل الذعر الكامل الذي تصوره الغريزون «يصبح كاحد المواطنين الأصليين»، «قلد ومتعم بضعف» يعرض ذكوره للخطر. لكن متعة كلارنس الواضحة بسبب ومع الرضوخ الأنثوي للمعايشة الجنسية المتواصلة لا تعكس أفريقيا الجنس بقدر ما تفضح رغبته العمياء في الاستفادة (وإن يكن بقرص) من فرصة متاحة. الزهارة الليلية لنساء الحريم (اللاتي يعتقد كلارنس، رغم شواهد مختلفة، أنهن امرأة واحدة) يقوم بترتيبها رجل عجوز جنسيا لزيادة الذرية، وليس تحقيقا لمتعة كلارنس. وهذا الخداع يمكن تحقيقه لأن سرعة البديهة لدى الأفارقة تمكنهم من فهم البلاهة الفكرية لهذا الفرنسي، وميله لخداع الذات، فهو يرى الأطفال الخلاسين في مساكن الحريم، ويحتار من أين جاء هؤلاء.

أفريقيا المظلمة. رغم أن الرواية إعادة نظر في رحلة الرجل الأبيض إلى الظلام، إلا أنني لا أرى الرواية كما يراها بعض القراء، كعملية انتقال من فساد البالغين الأوروبيين إلى النقاء الطفولي لأفريقيا، ولا تبدو معاناة كلارنس في نظري صعود الشخص للعادي من الخطيئة وكرامة الذات، وهي مقومات ضرورية، وصولا إلى الطهارة في نهاية الأمر. أعتقد أن رحلة كلارنس رحلة من الظلمة المجازية لعدم النضج والانحطاط. فهاتان الحالتان المزريتان تسبقان دخوله إلى السرد، ويجري تصعيدهما دراميا عبر غياه المراقبين، الذي يمالج به شؤونه، والمهانة التي يكابدها على يد زملائه الأوروبيين. أفريقيا كامارا لأي مشبعة بالضوء، الضوء الأخضر المتفرق للغابة، اللون الأحمر القاني بلون الدم الذي يصيب البيوت والترية، «اللمعان اللازوردي» المذهل، للسماء، وحتى موازين بالمعات السمك تلمع «كانها ضوء قمر

يغيب».

قد يشجع شباب الملك، وعري كلارنس، على قراءة الرواية كذروة لرغبة داخلية طفولية حارقة، وكتحقيق لحب غير محدود بلا كثير من الجهد. لكن إصرار كلارنس على العري في النهاية ليس طفوليا وليس مثيرا للمشاهدة. ولا يمكن أن نراه «واقحة بلا خجل». فهو صارخ، مطلق، كالحقيقة. «نتيجة غريك» تقول له نظرة الملك «أنت تقبل ولحُب، وتستحق الوقوع في دائرة النظرة الملكية، فقد وصلت إلى وضع تكون فيه الحقيقة والمعرفة ممكنة، لأن الحواء المفزع» - في داخلك - يفتح ليستقبل [الملك]».

هذا الانفتاح، تداعي الدرع الثقافية، وتبحر الأنا، بداية المعرفة، وبالطبع، خلاص كلارنس ومصدر غبطته. ولكن، في العمق، في قلب قلب أفريقيا، ثمة ما هو أكثر من النظرة القوية للملك. هناك في جذرها ثمة قوة التوازن - بهاء التعبير الفاتن: «الم تعرف أنني كنت في انتظارك».

عن «نيويورك ريفيو أوف بوكس»

حفريات المعرفة القاتلة

«فجر فلسطين: اغتيال الدكتور البرت جلوك وعلم الآثار في البلاد المقدسة»

تأليف إدوارد فوكس، لندن ٢٠٠١

Palestinian Twilight: The Murder of Albert Glock and the Archeology of the Holy Land, Harper Collins, London, 2001

كقس بروتستانت في المحيط الأصولي والمتعصب في أصقاع الولايات الوسطى لأمريكا الشمالية. وفي خلال ثلاثة عقود دخل في تجربة فكرية وروحانية حملته إلى عالم الشك اللاهوتي وباتجاه تبني رؤية مادية وجذرية في علم الآثار، انتهاء بالتزام متردد لقضية فلسطين.

بدأ جلوك حياته الأكاديمية في تبني الاتجاه السائد في الأركيولوجيا التوراتية. وهي مدرسة برزت في أواسط القرن التاسع عشر وكان هدفها الرئيسي تطويع منهج علم الآثار لاكتشاف بقايا المواقع التوراتية في مدن وقرى فلسطين الحديثة. وكان الخصوم الرئيسيون لهذه المدرسة المذهب الفيلولوجي في دراسة الساميات - أي تحليل التواصل الحديث مع عالم الكتاب المقدس من خلال المعالجة النصوية للغات العبرية والآرامية والعربية، ومن ناحية أخرى ضد التيار الأيقوني للبقايا الأثرية الذي بداته الملكة هيلانة البيزنطية في القرن الثالث من خلال بحثها عن بقايا الصليب، والذي يجد تشخيصه اليوم في

تبدأ الرواية في يوم عاصف من شتاء ١٩٩٢، العام الخامس من الانتفاضة الأولى في مدخل بلدة بيرزيت. يقترب ملثم من البرت جلوك أستاذ علم الآثاريات في جامعة بيرزيت ويطلق النار من مسدسه المصوب إلى عنق الضحية فيرده قتيلا. عشر سنوات مضت دون أن نعرف هوية القاتل أو دافع الاغتيال.

وبعد عقد من هذه الجريمة تظهر هذه الدراسة / الرواية في معالجة جريئة لأبعاد الاغتيال والظروف المحيطة بها. والكتاب أكثر بكثير من تحقيق صحفي - فهو رواية بوليسية مغلفة بجدل لاهوتي حول التفقيحات الأثرية التوراتية، ومعلقة على رؤية نقدية لآثار الانتفاضة الفلسطينية على هوية المشاركين فيها. لا شك أن قراءة هذا الكتاب تحتاج إلى الكثير من البرية والصبر، ففي كل فصل فيه تحد وإثارة للمقارئ العربي، ونهاية مفاجئة للجميع.

بطل قصتنا هو عالم آثار كهل بدأ حياته الحافلة

الممارسات الأيقونية للكنيسة الأرثوذكسية والكاثوليكية، وقد عبرت الأركيولوجيا التوراتية عن أسلوب عملها وأهدافها من خلال التنقيبات للمسحية التي بدأتها في القرن ١٩ تحت رعاية صندوق استكشاف فلسطين، ومجلته الشهيرة *Palestine Exploration Fund Quarterly* الباحث الأثري الأمريكي ف. و. البرايث. ومن المفارقة أن البرت جلوك الذي أصبح مديرا لمؤسسة البرايث في القدس في الستينات تحول في سنوات حياته الأخيرة إلى خصم شرس وعنيد للاتجاه «العلمي» في الأركيولوجيا التوراتية، والذي اعتبره إسقاطا أيديولوجيا لتحيز يخفي وراءه إنكارا للتاريخ الفلسطيني السابق (كنعاني/يبوسي) واللاحق (إسلامي/عثماني) للحقبة الإسرائيلية العبرية. إلا أن شخصية جلوك كانت متهورة في كل ما يتبناه، إن كان في فلسفته الدينية أو في حراساته الأكاديمية. نراه في مذكراته يكتب عن رؤية مستقبله الفكري وكأنه يتنبا بمصيره المحتوم.

«إن عملية التنقيبات الحفرية» - يقول عام ١٩٩٢ قبل أشهر من اغتياله - «شبيهة بتشريح جثة لليت، حيث يحاول للشرح أن يقرر طبيعة الوفاة وتأثير المرض على مصير الجسد. فلو افترضنا مؤلفنا أنه لا يوجد هناك اعتراض على إجراء التشريح أو ببساطة أن التشريح لم يحصل، وأن النقالة السائدة في المجتمع لم تسمح بتأجيل طبيب متخصص في علم التشريح... إن حقيقة الموت، خصوصا عندما يكون هذا الموت نتيجة اعتداله عنيف، تصبح رواية غير محققة، وربما تتحول إلى أسطورة» (نوكرس).

وعندما شعر جلوك بأن دينه تخلى عنه، وأن العالم الأكاديمي الذي نشأ في أحضانه قد نبذه، اعتكف على نفسه ووجد ضالته المنشودة في الأثرية الفلسطينية. ففي البداية حاول تمسحيا مع التراث النابع من عقيدته اللوثرية أن يعزز للقاعدة المادية لهذه العقيدة من خلال الحفريات التوراتية التقليدية: «إلا أنه سرعان ما دخل في

جدل عنيف مع زملائه في مدرسة البرايث الذين أصيبوا - في اعتقادهم - بـ «العمى التوراتي» وأغفلوا أهمية المرحلة السابقة للوجود العبري في فلسطين. وقد تزامن هذا النقد مع انتقاله للتدريس في جامعة بيرزيت حيث رأس معهد الآثار فيها وأدخل منهج الأثرية الإنثرو-أركيولوجية، وهي مدونة حديثة تجمع بين رؤية الإنثروغرافيا الاجتماعية من جهة، والتنقيبات الأثرية من ناحية أخرى، ومن طبيعة هذا النهج الجديد نسبيا أنه يركز على الحفريات في الحقب التاريخية الحديثة: العثمانية، والانتدابية وما يليها. ويسمى المؤلف - فوكس - بدون مبالغة «حفريات القمامة»، لأن أسلوب عملها يشمل البحث والتنقيب في بقايا المساكن المهجورة في مخيمات اللاجئين والقرى المدمرة عن نمط الحياة السائد لقاطناتها قبل أن يتم إجلاؤهم عنها.

وقد قاد جلوك طلابه للتنقيب في موقعين اضلغيا على عمله تسييسا لعلم الآثار. للموقع الأول كان في مخيم عقبة جبر في لريحا والذي هجره لاجئوه للمرة الثانية بعد القصف الجوي الذي تعرض له في حرب ١٩٦٧. والموقع الثاني كان في الحفريات التي أنجزها قرب قرية تملك في منطقة جنين والتي توجت سمعته الأكاديمية في ميدان الأنثروأركيولوجيا. وقد حاول جلوك في كلا الموقعين إعادة صياغة التاريخ الاجتماعي لفلسطين من خلال انفصال فكري وروحي عن جذوره الفكرية السابقة. ومن الحزن أن هذا الانبعاث الفكري الجديد في حياة جلوك والذي قربه عاطفيا وأيديولوجيا من محيطه الفلسطيني قد وضعه في نفس الوقت في حالة صراع وتوتر مع زملائه وطلابه في جامعة بيرزيت.

فكما هو الحال مع الأثرين الإسرائيليين الذين استخدموا الأركيولوجيا التوراتية كمدخل لتعزيز الرواية اليهودية للقومية وذلك من خلال البحث الدائم عن ربط للنص التوراتي مع جغرافيا فلسطين الحديثة، تملك الحال مع الأكاديمي الفلسطيني الذي انصب اهتمامه الأثري -

في الغالب - على إيجاد أصوب الطرق في مقارعة الخطاب الصهيوني . وذلك إما من خلال التركيز على التناقضات الجغرافية الإسلامية في فلسطين، أو من خلال البحث عن «الاصول الأولى» للتراث الأثري لليبوسيين والكنعانيين والفلسطين في منطقة الساحل الجنوبي للبلاد . أما جلوك فقد أعلن العصيان على التيارين « القوميين » معتبرا نفسه عالما منزها ، وميز بوضوح بين تعاطفه السياسي وانتمائه الفكري العلمي ، مما أثار عليه غضب الجناحين .

وفي جامعة بيرزيت - حيث قضى صاحبنا العقد بين الآخرين من حياته - أصبحت شخصية جلوك أحجية . فقد كان مثاليا يصبر إلى الكمال في أسلوب عمله ، أو على الأقل هكذا كان يرى نفسه . نتيجة لذلك فقد تصدى أمام ترقية وتوظيف أعضاء جدد في معهد الآثار ممن لم يتوافقوا مع معايير هــ . واكتسب سمعة الإنمزال والترفع بعد أن وقف ضد تطور دراسة الأثرية الأموية والفاطمية في فلسطين لصالح الحقبة العثمانية . (تدهي إفادة المخابرات الإسرائيلية على لسان أحد النشطاء و قتلناه لأنه تبلى موقفا معاديا للإسلام - ... إلا أن هذه الإفادة كما سنرى مشكوك فيها) .

وما عقد حياته فوق ذلك كله أنه - وهو قسيس أمريكي متزوج وفي منتصف الستينات من عمره - وقع في غرام طالبة شابة من طالبات معهد الآثار . ونعلم اليوم من مذكراته التي حصل عليها فوكس أن هذه الشابة كانت « تترك وتتقبل طبيعة » عواطفه المتدفقة ولكنها لم تبادلها إياها . ولكن واقع الحال أن علاقة غرامية كهذه في جامعة صغيرة تقع في بلدة أصغر لا بد أن تثير النجاسة القائلة . هل نستطيع القول أن هذه العلاقة قد حسمت مصير صاحبنا ؟ في هذه المرحلة ينزلق مؤلف الكتاب إلى مستوى الروايات العاطفية السقيمة :

« كان أستاذنا يشكو باستمرار في مذكراته من صعوبة الاتصال العاطفي مع مايا (وهو الاسم للمستعار لطالبته) ، ومن سلوكها الهوائي والغاضب ، ومن جدلها وخلافاتها

المستمرة . أصبح كالصبي المراهق في التعبير عن رغباته الحمرة تجاهها : يقصع عنها فقط من خلال عذابه وإحباطاته . فهذا النوع من الحب معذب بطبيعته لأنه مبني على الجري وراء السراب : الحب من جهة واحدة .

وقد شعرت مايا بهذا الإشكال منذ البداية ، عرفت بوجوداتها كيف يراها بعينيها ، وشعرت بالجفاء تجاهه . إلا أنها وقفت في نفس الوقت مع أستاذها في كفاحهما المشترك من أجل علم الآثار . وكانت حاجة كل منهما للآخر أقوى من العذاب الكاسي في علاقتهما العاطفية . وعندما حاولت مايا في النهاية أن تبتعد عنه ، حول طاقته الغرامية المقموعة إلى العمل على ارتقائها الأكاديمي والمهني . وعندما فشل في الحصول على حبها - ارتقى بحبه نحو إيجاحها لأنه رأى في تقدمها المهني انتصارا لقضية فلسطين » . (فوكس)

إن هذا الإسقاط البلاغي للشبقية المكبوتة من أجل رفعة القضية الوطنية يكاد أن يؤدي بالكاتب إلى الابتذال في معالجة موضوعه . ولحسن الحظ أن المؤلف سرعان ما يتجاوز هذه المرحلة المحصورة في فصول الكتاب باتجاه المنعطف المساوي في حياة بطلها . ذلك أن ملاحقة المؤلف للجريمة ومنفذها تفقود القارئ إلى رحلة ظلامية في روح وعقل الضحية . الخلفية الفكرية الأولى هي البدايات اللاهوتية الصارمة لجلوك في أرياف أمريكا الوسطى حيث تلقى تدريبه الديني على خطي والده القسيس اللوثري وجده . ثم انطلق إلى دراسة الأركيولوجيا التوراتية لتعزيز هذا الإيمان اللاهوتي . ولكنه سرعان ما تمرد على أصوله كنيسة والتحق بالتجار اللاهوتي المحدث والمعادي للنصوص التوراتية . مما همشه داخل الكنيسة وعزله عن محيطه الفكري والاجتماعي .

تشكل صياغة فوكس للرحلة الطويلة التي تربط بين خلفية جلوك اللاهوتية المتمردة واكتشاف ذاته في جبال فلسطين الوعرة علاقة الجغرافية بالفكر - أجمل فصول هذا الكتاب وهو يعالج هذه العلاقة كخلفية لتحليل

الجريمة ودوافعها . هنا نواجه معالجة جريمة ونقدية للانتفاضة الأولى وأجوائها السياسية خصوصا في انغلاقها وتقويمها تجاه مناصريها من غير العرب .

يضع المؤلف أربعة احتمالات لتفسير دوافع الجريمة ثم يباشر في تفويض كل منها على حدة . أولا : باعتبارها عمل انتقامي من مجتمع محافظ يظهر نفسه من علاقة غرامية محرمة بين أستاذ أجنبي كهل وطالبة الشابة . ثانيا : كنتيجة صراع داخل الحرم الجامعي بين أكاديمي متسلط وعنيد ضد ترقية وتوظيف كادر محلي ووطني . ثالثا : كمحاولة إسرائيلية مخبرانية لتفجير صراع محلي في العصب الفكري الأول لفلسطين خلال الانتفاضة الأولى . وأخيرا كعملية محلية (غيرعلن عنها) حركة حماس ضد عناصر « معادية للإسلام » - ولكنها - في رأي المؤلف عملية لم يحضنها التنظيم .

يتبنى فوكس في النهاية - متريدا - التفسير الرابع . أقول متريدا لأن اعترافات منفذ عملية الاغتيال تم الحصول عليها بطريقة غير مباشرة من سجلات المخابرات الإسرائيلية حسب اعترافات نشيط من حركة حماس . هذه الاعترافات بدورها تم الحصول عليها بالإكراه من ناحية - ومن خلال التوريط عبر شبكة من العملاء للمعتقلين (العصابين) من ناحية أخرى . أما القاتل المفترض فقد تمت تصفيته في مواجهة مع الجيش الإسرائيلي في جبل الخليل عام ٢٠٠٠ ، وبهذا يسدل الستار على العملية دون أن يبقى أي شاهد عليها .

إن اعتراضي الفريسي على تفسير المؤلف لحيليات الجريمة يتمركز في غياب أي تبرير سياسي مقنع لها . حتى لو افترضنا أن أطرافاً من حركة حماس قامت بهذه العملية دون تفويض أو مباركة من قياداتها - وهذا أمر مستبعد خصوصا على ضوء إدانة قيادة الحركة لعملية الاغتيال وليس فقط التنصل منها كما يدعي المؤلف . فبالإضافة إلى ذلك فإنه من مصلحة الإسرائيليين وهم دائما تحت طائلة الاتهام في هذه الجريمة (تاخرو وصول الشرطة الجنائية

إلى مكان الحادث ؛ إقتال ملف التحقيق قبل استكمالها ؛ عدم إصدار بيان حول الحادث إلخ ..) من مصلحتهم نشر تعميم أية صلة بين حركة حماس ومديري الاغتيال لأن هذه العلاقة كانت ستبرئهم من التهمة وتدين حماس في ضربة واحدة . أما الأسباب التي يوردها المؤلف لعدم إفصاح الإسرائيليين عن هذه الإفادة - ومجملها أن المخابرات الإسرائيلية لم ترغب من ناحية في إخراج إفادة تم الحصول عليها من خلال التعذيب (بسبب الإحراج) ، ومن ناحية أخرى عدم رغبة المخابرات في تعريف الجمهور على أساليبهم في استنطاق المتهمين هي أيضا حجة غير مقنعة . ذلك أن هذه الأساليب قد كتب عنها باستفاضة في الصحافة المحلية والعالمية وهي أقل أهمية من المكسب السياسي الناتج عن إلصاق تهمة الاغتيال بقرى وطنية فلسطينية في ذروة الانتفاضة ، وللملت للنظر أن جهاز المخابرات اختار أن يدلي بهذه الإفادة الهامة ليس للجمهور أو الصحافة وإنما المؤلف مغرور نسبيا من خلال محامية إسرائيلية معروفة بميلها اليسارية وتعاطفها مع الفلسطينيين .

دفاعا عن المؤلف - بالرغم من هذه التحفظات - فإنه يصل إلى هذه الاستنتاجات بشيء من التردد لم يشكك فيها ، ويقترح في نهاية كتابه أننا قد لا نكتشف حقيقة مصرع جلوك بكل جوانبها إطلافا . وبالرغم من هذه الملاحظات فإن « فجر فلسطين » كتاب مبدع ومحكم الصياغة . وهو يجمع بين الإحاطة العميقة بالجدل الفكري حول آثرات فلسطين وربطها بتحليل نصوسي لإفادات استنطاق المشتبه بهم في جريمة اغتيال هي أقرب بأسلوبها للرواية البوليسية . ومن مزاج الكتاب أن مؤلفه استطاع أن يعالج بقدر عال من الحساسية الصراع الكامن في حياة بطله بين التزامه بالبحث عن الحقيقة العلمية وبين انتمائه الفكري والسياسي لقضية شعب . وفي هذا المجال لا شك أنه كان موفور الحظ في حصوله على مجموعة من المصادر نادر ما تتوفر لأي مؤلف : المذكرات والأوراق الشخصية

أدلي بدلوي مع الفريق الخامس - كتب البرت جلوك عشية موته في مذكراته. تجلّى هذا الرهان على الحصان الخامس في كل مرحلة من مراحل حياته: أولاً، في انحيازه ضد تيار الأغلبية في الكنيسة اللوثرية ومع المتحررين اللاهوتيين. وتجلّى ثانياً، في انحيازه ضد مدرسة البرابنت السائدة في علم الآثار التوراتي؛ وتجلّى أخيراً، في تعاطفه - وهو المشاهد المنعزل من الخارج - مع الانتفاضة الفلسطينية - في ظروف غامضة أدت إلى تصفيته. فهل سمعنا الفصل الأخير من هذه الرواية المثيرة.

سلمم حماري

للمضحية كما وفرتها له عائلة المغدور به؛ سجلات التحقيق الجنائية من الشرطة الإسرائيلية ومن ملفات حركة فتح (في فترة الاحتلال). وتشمل الأولى سجلات اعترافات القتال، وأخيراً سجلات وأوراق ودفاتر الكنيسة اللوثرية التي احتوت ملفات حول الصراع الفكري في اللاهوت التوراتي والتي شكلت منعطفاً حاسماً في تبلور عقيدة جلوك الفكرية.

ولا شك أن تفوق المؤلف تجلّى في قدرته على بلورة توليفة مبدعة من هذه المصادر الهامة الثلاثة في هذه الرواية الواقعية ذات الأبعاد الأسطورية. لقد اخترت دائماً أن

نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المشقون وحرب الخليج

يسوقها أبرز ممثلي هذا التيار، خصوصاً، «جان بوردبار» و«فرنسوا ليوتار» و«ريتشارد روتي»، وكاشفاً عن مواطن القوة وترتيبها المتوقعة والمتحققة في ثنايا الخطاب المحال لها، من خلال تحليل نقدي هادئ وفاحص لأعمال هؤلاء المفكرين والفلاسفة. إلى جانب ممارسته لمراجعة نقدية شاملة لجمل الخط الفكري الذي اكتشف لحظته البدئية «سوسور» ثم استمر مع مدراس متنوعة من التيار ما بعد البنيوي الراهن أو ما يسميه تيار البراغماتية النصية الجديد. وفي سياق ذلك يطرح «نوريس» بدائل وتصوّرات، تستند على عقلانية نقدية ومتفتحة، تشمل علاقة اللغة بالواقع والخطاب بالأيديولوجيا، وعلاقة الأخيرة بالحقيقة، إضافة إلى بناء جديد للنص، أيّ نعم، وروبطه بسياقاته المتعددة واختلفة.

الحرب / الواقعة:

منطلق كتاب «نوريس» هو الرد على المقالة التي كتبها «بوردبار» في جريدة «الغارديان» قبل أيام قليلة من اندلاع حرب الخليج، التي شنها التحالف الدولي بقيادة أمريكا

اربط مفهوم ما بعد الحداثة (Postmodernism) بنمط من الفكر يتخذ موقفاً متشككاً تجاه مفاهيم وعصر الأنوار (Enlightenment)، تلك التي تخص الحقيقة والعقل والهرمية والتقدم والتحرر والسرديات أو الحكايات الكبرى (Metanarratives). إلخ. وقد اقترن هذا المفهوم بمفهوم آخر يرتبط به ارتباطاً وثيقاً هو ما بعد الحداثي (Postmodernist)، لكن المفهوم الأول يُستخدم للإشارة إلى مرحلة تاريخية معينة من تطور الغرب التاريخي نحو عالم من التكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية وصناعة الثقافة والمعلومات والصور، في حين يستخدم المفهوم الثاني للإشارة إلى شكل من أشكال الثقافة المعاصرة^(١)، مع أن أغلب الدراسات الراهنة في هذا الصدد لا تجلّ إلى / أو لا تراعي هذا التمييز بين المفهومين، وتتناولهما بوصفهما شيئاً واحداً.

ويتناول المفكر والنقاد الأمريكي «كريستوفر نوريس» في كتابه «نظرية لا نقدية»^(٢)، الخلفيات المعرفية والفلسفية التي تنهض وراء مقولات ونظريات عدد من ممثلي تيار ما بعد الحداثة، داحضاً التصوّرات والآراء التي

مسبقاً. وتزود هؤلاء مصادر المعلومات الموثوقة كوكالة الـ CNN بالكثير من «الحقائق» المفصلة عما يجري على أرض المعركة، بعد أن يخضع كل ما يصل شاشاتها للرقابة أمنية وتقنية وميدانية مباشرة، وستؤثر كل القرارات للصياغة ليس فقط على الرأي العام بل وعلى سلوك وأداء واستراتيجية الحرب. ويرى «نوريس» أننا دخلنا مرحلة من اللامبالاة الانتقالية يكون فيها الدخول إلى الحرب بمثابة نوع من اللا حدث، أو أن حدوثه لن يُعرف، ما دعنا فقدان كل وسائل التمييز بين «الواقع» ونظائره للتخيلة. وهكذا فإن حرباً كحرب الخليج، هي حرب آمنة، حرب دون أعراض، لأنها غير حقيقية.

يقبض «نوريس» في هذا النص على فكرة رفض التمثيل، التي تركز عليها بعض التجهيزات ما بعد الحداثة، منطلقة من وجهة نظر رافضة للحداثة، فحادثة الحرب لا تمثل واقعة الحرب، بل إنها امتياز إعلامي محض، أنتجته تكنولوجيا ألعاب حروب الفيديو، مستخدمة سيناريو «ما فوق واقعي» تقوم فيه الحقيقة على مفردات خطابية وادائية محضة، وسواها سيظل محايداً لتكنولوجيا واقعية رهينة بعض تنويعات الثنائيات: الحقيقي / الزائف أو الحقيقة / الخيال. وبما أن «بورديار» يعتبر الحرب مجرد كلمة، دلالة عاتمة، فارغة من أية حملات دلالية، لذلك

سوف لن تكون هناك حرب حقيقية بدون إعلان، لأن الإعلان يعبر عن لحظة العبور من الكلمة إلى الفعل، وفي ظل غياب إعلان علني كهذا، فنحن لا نستطيع معرفة ما إذا كانت الحرب قد نشبت فعلاً، أو ما إذا كنا نشهد التمثيل الزائف والمستمر لكرنفال ألعاب الحرب. لكن حرب الخليج وقعت فعلاً كحقيقة لا غبار عليها، ولن تصنف في مخيلة «بورديار» إلا كمثال عن الواقع «ما فوق الواقعي» في فكر ما بعد الحداثة، وبالتالي علينا أن نروض أنفسنا للمعيش في عالم ما بعد حدائري تنفتش فيه ألعاب اللغة، والدول التي تنفتش حولها، والأوامر التي لا يمكن تمييزها كأوامر. في وضع كهذا تبدو حرب

ضد العراق، وفيها يصور «بورديار» الحرب بأنها مجرد شيء ملقأ أفزعه زيف وسائل الإعلام العامة وخطاب ألعاب الحرب أو السيناريوهات التخيلية التي فاقت كل حدود العالم الواقعي أو الاحتمال الحقيقي، وعليه فإن الحرب لن تقع أبداً، وأضحى مستحيلة إلا بوصفها جزءاً من ظاهرة خطابية، أو نوعاً من تهديدات استغرافية متبادلة. وتغدو الحرب وفق هذا المنظور مجرد تمثيلية وأمية يتوقف نجاحها على مدى القدرة على إدارة وتكييف ما يدعى «الرأي العام»، الذي لن يكون سوى ردة فعل انمكاسية على خطاب وصور التغطية الإعلامية التي تخلق وهم المساندة للحرب بالإجماع، حيث تقدم بشكل مسبق كل الأجوبة والمواقف الصحيحة. الحرب، إذاً، لن تقع، لأن الحديث عن الحرب صار بديلاً عن واقع الحرب ذاتها أو لحظة اندلاعها. ببساطة أكبر، يقول «نوريس» لقد فقداننا حسن التمييز، أو نقطة الاختلاف، بين حرب الكلمات، الوهم الذي أفزخته (افتراضاً) وسائل الإعلام بهدف تهيئتنا «للشيء الحقيقي»، وبين الشيء ذاته الذي لن يحدث إلا في مخيلة مشاهدي التلفزيون المبهوتين الذين كانوا قد تصفوا بكل أنواع صور وألعاب الفيديو التي غطت شاشاتهم أثناء الحملة المسمورة لحشد القوات قبيل الحرب.

هكذا يقع «بورديار» حسب تعبير «نوريس» في رقبة الحدث، الحدث الذي لن يحدث، كما يرى هو، وإن حدث ووقعت الحرب، فلن يتمكن أحد من التكهن بدقة أن ما يراه أو يسمعه أو يقرأه ليس سوى تمثيل زائف ومتخيل لما هو حقيقي، ساهمت في صياغته ونسجه آلية الدعاية والأساليب المختلفة للتضليل الإعلامي. هذا لا ينطبق على ملايين مشاهدي التلفزيون، إنما على من هم في مركز القوة والذين توهمهم بأنهم على حراية بأمر تظل طي الكتمان على اللبابية العظمى من البشر، فهم أشبه بأسرى نظام يعتقدون أنهم يتحكمون بوظائفه، لكنه في حقيقة الأمر يذهبهم بصور زائفة وأخبار سريعة معدة

الخليج حدثاً يجب أن ينظر إليه كفتناريا أفرزتها وسائل الإعلام، وانتجتها تقنيات مختلفة ساهمت في خلق وهم الحوار الجماهيري. أي أنها حرب ما بعد حداثوية، تقوم على «القصص الذي لا يخطئ» و«دقة الرمي»، وذات «مهمة تطهير ناعمة» و«غارات استقصائية»، ويتراشق كل ذلك مع نوع من فقدان الذاكرة التاريخية واسع النطاق بين أحداث الماضي وأحداث الحاضر.

الفهم الحاطي لديريدا:

يرى «نوريس» أن التشويش الرئيس في فكر «بورديار» يكمن في نزعة التي تساوي بين ما هو «صالح عن طريق الاعتقاد» وبين الحدود التي يمكن أن نكتسب خبر موقف نقدي باحث عن الحقيقة، وهذا يتماشى مع نموذج من نظرية المعرفة البراهمانية المرتكزة على فكرة الإجماع، تلك التي تفترض أن «الحقيقة» في أي ظرف معطى لا يمكن أن تكون سوى مجموعة قيم ومعتقدات حدث وشاعت بين أعضاء «مجتمع تاويلي» معين. وقد لاقت مثل هذه الأفكار صدى واسعاً لدى فلاسفة «ما بعد التحليل» من أمثال «ريشارد روتي» و«بين بعض نقاد الأدب كـ«ستانلي فيش» وغيره. وقد سعت ما بعد البديوية إلى تشجيع فكرة أن الواقع هو محض ظاهرة خطافية، بوصفه نتاج شيفرات متعددة، قوانين والعاب لغوية أو أنظمة إشارية هي وحدها قادرة على تزويدنا بسبل تاويل التجربة من منظور سياسي – ثقافي معين. ولصحت هذه النظرة المضادة للمعنى بتحليلات «فوكو» التنشوية لسيرورات المعرفة/ القوة، والتاريخانية الجديدة التي لا تمنع من الحديث عن التاريخ كسردان مغفل لمجموعة خطابات أيديولوجية محدمة، إضافة إلى القراءات الحاطية لديريدا، وخصوصاً مقولته «لا شيء يقع خارج النص». يعتبر «نوريس» أن التفكيرية الليريديدية ليست، كما يحاول خصومها تصويرها، خطياً لا حاجة له لضرورات الدلالة والمشروعية أو الحقيقة، فهي تستهجن بشدة

مدرسة «كل شيء يصلح» المنتمية إلى هيرمونتيكية فكر ما بعد الحدائة، وتحافظ على نبض النقد التنويري في الوقت الذي تخضع كل تقليد لإعادة سير جذرية تتجاثر مختلف منظوماته ومفاهيمه المؤسسة. ولا ينظر «ديريدا» إلى كل من العقل والحقيقة، على طريقة «بورديار»، بوصفها فيما أجهز عليها زحف الواقع «ما فوق الواقعي» لفكر ما بعد الحدائة. وحين يقوم بتفكيك أفكار شائعة أو ساذجة حول كيفية ارتباط اللغة بالواقع لا يعني ذلك أن تفترض أن اللغة فسحة من اللعب الحر المفتوح لكل النصوص ولدوال فارغة من أي محتوى دلالي، وتكمن النقطة الأصلية لكتابات «ديريدا» في إثارة قضايا المسؤولية الأخلاقية، بالتحايت مع الأسفلة الإيستمولوجية التي طمست عبر الارتكاس المباشر إلى مقولات الدلالة والنوايا وسلطة النص والقراءة الصحيحة ومعصومية المؤلف وسواها. إذ «ديريدا» لا يقع في فخ تيار ما بعد الحدائة الذي يعلن بنشوة نهاية الواقع والحقيقة وذهنية التنوير، وقد ظهر ذلك بجلال في ردوده على «هابرماس» و«سيرل» وغيرهما. لذلك من الصعب التعامل مع التفكيرية وكتاتها جزء من تيار ما بعد الحدائة أو بوصفها فكراً مضاداً للتنوير. وقد حذر «ديريدا» مراراً من أن تؤخذ بمراساته التفكيرية كمقياس أو معيار يحتذى به. لكن ذلك لم يمنعه من اتخاذ موقف مضاد عندما ملجأ خصومه إلى طائفة من التعميمات التفكيرية المزيفة بدلاً من تناول أفكاره ذاتها، وقد استند كل من «هابرماس» و«سيرل» إلى الاعتقاد الشائع، الذي كرسه فلاسفة ما بعد التحليل، الذي يفيد أن التفكيرية تكتسب أهميتها بمقدار ما تُحدث قطيعة مع القيم القديمة للحقيقة والعقل وذهنية التنوير التفكيرية. وعندما نخضع التيار البراغماتي للما بعد حداثوي الذي الحقته به نصوص «ديريدا» لنفس السبر التحليلي الذي مارسه «ديريدا» على كتابات الفلاسفة بدءاً من «أفلاطون» وصولاً إلى «كانط» و«هيجل» و«هوسرل» و«أوستن»، فإن أطروحات هذا

التيار وشعاراته مستحول إلى هراء، كمقولات مثل: كل قراءة هي إساءة قراءة، كل التأويلات تأويلات ضالة، المفاهيم محض استعارات مصقولة... إلخ، والأسوأ من ذلك هو الافتراض الذي يعتبر أن كل نص يمكن أن يختزن بؤراً سرديّة أو حكاكيّة معينة، قد أدى ذلك إلى تعميم استحالة التفريق ما بين الكتابة الواقعيّة، التاريخيّة أو السردية من جهة، وبين النصوص الخياليّة أو المتخيّلة من جهة أخرى. ويعتبر «نوريس» أن «بورديار» يمثل النموذج الراديكالي للزعة التي تجلّت بوضوح في الفكر التاريخي أو البراغماتي الجديد، ما بعد البنيوي، مثلما تجلّت في سيرورات فوكو التيشويّة حول ازدواجيّة القوة / المعرفة، حيث تقوم هذه الزعة على اعتبار أن كل حقل من حقول المعرفة يجب أن يدرس وفق المعايير النصيّة أو الخطابية. وكانت النتيجة كما يلاحظ «توني بيهنت»، إعادة تعريف التاريخ ضمن شروط نصيّة، واعتباره حقلاً لمعطيات خطابية صرفة، بل دلالة مفهومية تتركز كنهها فقط من خلال فك الشيفرات الأبدية أو من خلال إعادة الكشف السردية. وهمزو «نوريس» المعجز الواضح لكل ما يُمرّر باسم النظرية النقدية، والمتماثل باتخاذ موقف معارض تجاه قضايا السياسة المحليّة أو العالميّة، إلى القبول اللاتقدي لمقولات «سوسور» الأساسيّة، والتركيز بشكل خاص على الوظائف الدلاليّة والتعامل مع اللغة كشبكة من العناصر الاختلافية فقط، ونقل هذه المفاهيم من حقل اللغويات البنيويّة – النسقيّة إلى حقول أخرى كالنظرية الأدبيّة والنقد الثقافي والتاريخي وغيرها، ويرافق هذه النظرية التناسية جهل بالتطورات في الفلسفة التحليلية واللغوية الحديثة.

التفكيكية في مواجهة ما بعد الحداثة: ديريدا / روتي

يبدو أنه من الخطأ الظن بأن النصيّة تذهب إلى أبعد حدودها الممكنة، أو أننا لا نستطيع معرفة أي شيء إلا باستثناء ما يُعطى لنا بشكل تمثيل نصي (مكتوب). إن

ذلك يمثل، كما يرى «نوريس»، سوء فهم كبير لديريدا، رغم أن أعمال الأخير تغوي بذلك. إذ أن المتتبع لقراءة ضالة كهذه من خلال نكوصها إلى مصطلحات كتابيّة مثل «الكتابة» و «الأثر» وغيرها، التي تؤكد المعطى الثقافي للفكر والإفراك، وغياب المعرفة الباشرة للعالم، فإن ذلك لا يعني بأن «ديريدا» يمثل نموذجاً معيناً للترجسي الميتافيزيقي، أو أن التفكيكية خطاب يمجّد «اللعب الحر» اللامتناهي لكتابة منقطعة تماماً عن الإكراهات النصيّة للحقيقة والدلالة، بل على العكس من ذلك يعتبر «نوريس» أن ما يُعطي التفكيكية زخماً نقدي المتفوق هو تناولها لقضايا: الإستمولوجيا والأخلاق والحكم الجمالي. مثل هذه الاتّيم احتلت الأرضية المركزيّة للبحث الفلسفي الذي يمتد، على الأقل، من «كانط» إلى مدارس الفكر التحليلي المختلفة في أيامنا هذه. صحيح أن التفكيكية تقوم بإخضاع قيم الفكر التنويري الساعي وراء الحقيقة لعملية مساواة تتجاوز بكثير الحدود الشرطية التي أرساها «كانط» لممارسة العقل ضمن أطره الصافيّة، كما أنها تتضمن بوضوح تطبيق استراتيجيات نصيّة وخطابية للقراءة تقلل من أهمية أية إحالة واقعة على تلك المنظومات الكانطية، لكن ذلك لا يعطي «روتي» المبرر لأن يعتبر أن ثمة جانباً «سيئاً» من «ديريدا» يتجلى في تعامله مع الأفكار الكانطية أو «البناءة» للحقيقة، للمشروعية، والرصانة السجالية وسواها، وجانباً «جيداً» يمكن أن يُنظر من خلاله إلى كتاباته بوصفها مغامرة كشفية لامعة، أو مجموعة من الدعابات، والإحالات النصيّة، والفواصل الفنتازية، والمحاكاة التهكمية الأسلوبية، والحوارات الفلسفية الزائفة... إلخ. ويستشهد «نوريس» بكتابات ديريدا كي يدحض مثل هذه القراءة الحافظة لديريدا، إذ يوضح أن ديريدا ويعيداً عن التنكر للمشروع التنويري مرجعياته النقدية والإستمولوجيّة والأخلاقيّة، حاول أن «يعيد كتابة» هذه المعايير ضمن سياقات الحوار الاجتماعي –

بل بسبب تأمل هذه القيم ذاتها من خلال الانتباه المطلق لسيرونها البنوية ونماذج تظاهراتها النصية . هكذا يُميز « نوريس » ، وبالمعية ونهاية ، ما بين قرلة تحاول عبثاً أن تفصل بين الأطروحات المشروعة أو الجوهريّة ، وبين تلك المقاطع ذات البلاغة « النصية » المجردة ، أي تلك التي تُرد إلى أبسط الافتراضات الفلسفية سذاجة وأكثرها بعداً عن التفكير .

الحقيقة والخيال :

لقد أثارت حرب الخليج بوضوح مؤلم لأي شخص مهتم بسياسة النظرية أسئلة عن الفرق بين الحقيقة والخيال ، بوصفها قضية تتجاوز حدود الاهتمام الأكاديمي . فقد بدأت تشيع في بعض الأوساط الثقافية ، فكرة تفيد بأن الإستمولوجيا الواقعية أصبحت شيئاً من الماضي ، وأن قيم الحقيقة في النقد قد تمّ الدبل منها ؛ وأن التاريخ والسياسة مجرد ظواهر نصية (= خيالية) ، وأن أي « خطاب » يحسب له حساب عليه الأخذ بناصية كل هذه الاعتبارات ، لذلك يمكن أن نعي لماذا استطاعت مقالة « بورديار » عن حرب الخليج أن تضرب على الوتر الحساس من الاستجابة . ويشير القلق في هذا المجال طغيان مزاج توسمي بين منظري الأدب يرافقه موقف إجمالي من الشك حيال أية فكرة تقترح بأن النص الأدبي يمكن أن يضمّر قدراً من الحقيقة . يقول « توني بيمت » : « إذا كانت السرديات هي كل ما نملكه ، وإذا كانت السرديات ، من حيث المبدأ ، متساوية في القيمة ، فإن الحوار العقائتي برمته سيبدو عقيماً » . وقد كرس منظرو الأدب ، خصوصاً الماركسيون منهم ، جهوداً عظيمة لتقديم أطروحات حاذقة لشرح للتوسطات المعقدة بين الأدب ، والإيديولوجيا ، ونظام القوى المعاش في العالم وعلاقات الإنتاج . في حين ينظر منظرو الأدب ، في أيامنا هذه ، إلى هذا المشروع بافتتان نوستالجي ، بوصفه آخر المحاولات البائسة لإنقاذ شكل قديم من البنى « التنويرية » ما وراء السردية . هذا يعني أن النص

السياسي بحيث تحافظ الفلسفة على التزامها بالنقد العقائتي والمسؤول لكل النماذج القائمة التي أفرزتها ثنائية القوة / المعرفة المؤسساتية . وقد عمل ديريدا على جعل الصيغ المتداولة لفكر عصر التنوير أكثر إشكالية ، بدءاً من « كانط » حتى « هابرماس » ومن المفيد تأكيد الاختلاف الجوهري بين تفكيكية « ديريدا » وبين نماذج الفكر النصي ما بعد الحدائوي التي تهدف ، كما هي الحال مع « بورديار » ، إلى رمي جلّ الإرث التنويري النقدي جانباً ، فالتفكيكية ليست مجرد حقيقة بلاغية من الخدع ، وتكنيك لإلغاء حدود الجنس بين الفلسفة والأدب ، كما يزعم « هابرماس » بل على العكس ، يقول « ديريدا » : « في كتاباتي لم أدمر أو أتحدى أبداً قيمة الحقيقة وكل القيم المرتبطة معها ، ولكن فقط أعيد توظيفها ضمن سياقات أكثر قوة ، أرحب وأغنى » . وتعامل التفكيكية مع قيم النقد التنويري وكلها مفتوحة للنساقول ، أي بوصفها لا ترقى إلى منزلة الحقائق المطلقة الميتافيزيقية ، وبالتالي فهي لا تؤسس بشكل مطلق قطعة مع خطاب النقد التنويري ، وليست عرضاً من أعراض الحقنة ما بعد الحدائوية الراهنة ، وذلك بسبب فشلها في الحفاظ على رابط ما يدعوه « هابرماس » : « المشروع غير المكتمل للحدائفة » ، لأن مسأولة مفاهيم هذا المشروع وقيمه الجوهريّة لا تتناقض الضرورات النقدية ذاتها للمشروع . من جهة أخرى فإن التفكيكية لا علاقة لها أبداً بتلك النماذج من الفكر المتطرف المضاد للمعرفة ، والذي يدعي بخطأ كل الفروقات بين الحقيقة والزيف ، العقل والبلاغة ، الحقيقة والخيال ، إلخ ، لذلك فهي ليست نوعاً من اللعب اللفظي المصقول والمصعد الهادف إلى تكريس لا معرفة العالم خارج حدود التمثيل النصي ، وإذا كان ثمة جانب محافظ في كتابات « ديريدا » ، كما يعتقد « هابرماس » فهو ليس عائداً إلى لجوء « ديريدا » ، مثل بعض تلامذة اللاعقل المنتشويين مثل « بورديار » ، إلى خطاب ما قبل تنويري يتجاهل قيم الحقيقة والزيف ،

عرضة لإرجاء طوعي جراء شعور عدم التصديق الذي يخالغ قارئ الرواية، فنحن لسنا مطالبين باجترار حيّز سرلبي من الكيانات الخيالية البديلة من أجل أن نحافظ على التمييز الانطولوجي بين أنظمة الحقيقة في العالم الحقيقي والخيولة.

من التسامي إلى العيشي / ليوتار:

يتخذ الفيلسوف الفرنسي «جون فرانسوا ليوتار» موقفاً مضاداً للمعرفة، منطلقاً من فرضية تقول بأن أنماط الأعمال الكلام المختلفة، المعرفية والأخلاقية السياسية، محكومة بشكل جذري بالتفاير لدرجة أن ادعاءاتها عن الحقيقة يمكن أن توجد فقط في حالة من الصراع المستمر أو في حالة من السكونية التي تؤكد حقيقتها الاختلافية الصرفة. لكن «ليوتار» يولي أهمية للتسامي الكانطي، بوصفه منظومة من الفكر الأخلاقي والسياسي / الاجتماعي. وقد بين «كانط» أن التسامي هو ما يتجاوز طاقاتها على التمثيل المحدد، ويربطه بمنظومة الأفكار أو الأحكام «ما فوق الحسية»؛ وعند هذه النقطة التي يواجه فيها للفهم حدود قدرته على إخضاع الحدوس للمفاهيم، يكون في مقدورنا التبصر بما يختبئ وراء الإدراك الظاهراتي، أي وجودنا كذوات منفصلة ومستقلة، تملك إرادات حرة مستقلة. إذ يظهر التسامي لدى «كانط» كوسيلة للتعبير، وإن بواسطة التشبيه، عما يستحيل التعبير عنه بطريق آخر، لذا فهو يمتلك طبيعة الحكم الأخلاقي ذاته أو العقل العملي. وتكمن أهميته عند «ليوتار» بوصفه يوفر هامشاً مهماً للمادية الاختلافية لأنظمة العبارة المتعددة، والتي يجب أن تأخذ اختلافاتها في الحسبان عندما يحتمك إلى العدالة لبيت بين خصوم الداء في قضية معينة.

إذاً، بالنسبة إلى «ليوتار» يتمظهر التسامي الكانطي عند الحد الفاصل بين اللغة والتمثيل، إذ يسطردم الفكر مع التناقضات العvisية على الحل، وبالتالي يضطر الفكر

ما بعد الحدائي يجب أن يتخذ كشتال تعطي اللغة تتخلى عن كل شروط الحقيقة أو أوهاام الواقع، وبالتالي تشق الطريق أمام رؤية تتحدث عن واقع ما فوق واقعي مهيم. وهذا يعني قلب الأمور رأساً على عقب، لأن وجهة النظر هذه تتجاهل من حيث المبدأ، حقيقة أننا حين نقرأ الأعمال الإبداعية نستحضر دوماً نطاقاً واسعاً من المعرفة الحقيقية، التاريخية، البدئية، المرتبطة بظروف العالم المعاش، والتي تتجاوز حدود النصية الصرفة. هذه المعرفة تمتد من القواسم الأساسية للتجربة الإنسانية، مثل علاقات السبب بالنتيجة ومواقع الوسيط والتواتر التاريخي، وفوق كل ذلك مقدرتنا على إدراك تفاصيل مرجعية مناسبة بالاستناد إلى أسس استدلاكية مباشرة؛ لذلك ليس صحيحاً الاعتقاد بأن النقاد يعمون في فغ السذاجة عندما يسوقون ادعاءات تأويلية ناطقة باسم الحقيقة تتجاوز نطاق تلك البنى الإشارية أو الشيفرات والمعايير التناسية التي تحدد أطر الفهم لأي نص أدبي. إضافة إلى ذلك فإن هذه الأطروحات تتجاهل آخر تطورات نظرية الإبداع التي تسعى إلى شرح الطرق المختلفة التي تحاول من خلالها فهم الحقيقة أو المعرفة الواقعية الدخول إلى متن قراءة النصوص الإبداعية. من بين المقاربات الأكثر معقولة في هذا المجال فكرة «العوالم المحتملة» كما يناقشها علماء المنطق وفلاسفة اللغة، التي تحاول تحليل أفق العلاقات المحتملة، أو درجات التناغم المفهومي بين الأشكال الخيالية والحقيقية للخطاب. وهذا يبين المدى الذي يعتمد فيه فهم الإبداع على استبعادنا للذهاب إلى ما وراء النص والانخراط في مختلف العمليات البسيطة والمعقدة للعقلنة الاستدلالية واستخلاص مغزى المعلومات المعطاة بالرجوع إلى مخزوننا المعرفي ومعقدتنا الحياتية في العالم الحقيقي. وبدون هذا لن نكون في موقع يؤهلنا تأويل أبسط الأشكال بدائية في الخطاب السردى، لذلك يطلب «نوريس» بأن تعتبر الأدب مغايراً لأنواع الخطاب الأخرى: تاريخية، واقعية، وثائقية، إلخ، لأن التأكيدات ليست

إسهاماً فعالاً في الحوار. ينتج مما سبق أن المعنى المتأصل في معيار العدالة والمعنى المتأصل في معيار الحقيقة أمران متغايران تماماً، كما يقول «ليوتار». ويحتر «نوريس» أن المشكلة مع طروحات كهذه لا تكمن في كونها تقرأ «كانط» بشكل خاطئ، إنما في كونها تفتح الطريق أمام نماذج من التعميم الأخلاقي والسياسي. من بين تلك النماذج الفكرة القائلة بأن الواقع ليس سوى مجرد فسحة للعب تقوم به استراتيجيات متخيلة، سيناريوهات ألعاب الحرب، التمثيل الزائف لوسائل الإعلام... إلخ، وجميعها تسكن ألقاً من الدلالات التماسكية، ما فوق الواقعية، حيث أن قضايا الزيف والحقيقة ليست هنا وليست هناك، وبناء عليه يُزجُ تاويل «كانط» لخدمة نزعة ما بعد حداثة قصد تفكيك أو تهديم أو إزالة إرث الفكر التنويري، والمدش في قراءة «ليوتار» لكانط هي أنها تعتم وبشكل جذري على الجانب الحيثي للأخلاق الكانطية من خلال استغلالها لجدا التماسكي وتصويره كوسيط مشط بين حقلين: المعرفة والأفكار ما فوق الحسية، إلى درجة تصبح معها مصالح كل منهما على طرفي نقيض، وأكثر من ذلك هو تأكيد «ليوتار» على ما يدعوه «البراغماتية السردية» كوسيلة لفهم الكيفية التي تحقق فيها المصالحات شعوراً بهويتها الثقافية وتناقش مختلف أزمات المشروعية التي تفرزها أنظمة القيم المتصارعة. ويميز «ليوتار» بين نوعين للإستراتيجية السردية، الأول قمعي ومنولوجي، يسعى إلى تحقيق معرفة مطلقة ذاتية السيادة، تسعى إلى تثبيت البنى القائمة للقوة والامتياز، في حين ينزع النوع الثاني إلى مقاومة أنماط الانغلاق، ويبحث عن مضاعفة ألعاب اللغة خارج نطاق هيمنة خطاب بعينه، متسلط وأحادي، أو متفرد للعقل والحقيقة. ويعتبر «نوريس» أن «ليوتار» يسقط في المطب البائس للبراغماتية الجديدة، ما بعد حداثة، كونه يختزل كل قضايا الحقيقة إلى مستوى من المباحكات البلاغية والإستراتيجيات السردية المختلفة أو الخطابات التي تمتلك مشروعية وجودها بغض

إلى الاعتراف بافتقاره لمقياس عام يؤسس عليه خطابه والخطابات الأخرى، لذلك يقول «ليوتار»: «أن تعطي الاختلافي حقه يعني أن تؤسس لخطابين جدد دلالات جديدة، ودوال جديدة من أجل أن يجد الخطأ تعبيراً له ويمتد للمدعي من التحول إلى ضحية». هذا الاختلافي يفتح المجال واسعاً لتنوع ألعاب اللغة ومزاعم الحقيقة وأنظمة العبارة. إلخ، لذلك يكون التماسكي ملجأ لأكثر الاستعارات ملائمة لحدث يتحدى كافة أشكال التمثيل التي يحجز العقل، وخاصة عقل التنوير في نموذج النقد التأملي، تماماً عن استيعابها، وعليه يُنظر إلى التاريخ بوصفه انسياهاً ما تحت شعار «ميتا - سرديّة» عقلانية، تمثل أحداثها المختلفة، كالثورة الفرنسية مثلاً، علامات لا تحصى من الوعد المستقبلي، وبالتالي يتوجب علينا مضاعفة ألعاب اللغة أو الخطابات السردية، بحيث يحاكم كل منها حسب معياره الخاص. يقول «نوريس» إن هذه القراءة الحافظة لكانط هي مصدر تشويش كبير، تحيل نتائجها إلى اعتبار أن قيم الحقيقة والعقل والنقد تعمل لصالح الخطاب القمعي المنولوجي الذي لا يمارس أي تأمل لمنظوماته المؤسسة. كما وترى أن أية حقيقة تستند إلى مرجع معقلن لحقائق القضية تتسبب على الأرجح ببعض الظلم الذي يصيب طرقاً أخرى محتملة لمقاربة القضية، كما تطل أنماط فهم تبدي احتراماً لأخلاقيات الحوار الإيديولوجي المفتوح، وهذا النوع من الظلم يحدث عبر توسيع ضمني لنظام العبارة العرفي، حيث تطل حقولاً معرفية تعتمد معايير مختلفة، لذلك ما من مبدأ للعدالة أكثر أهمية من اعتماد مقارنة جمعية لألعاب اللغة التي تعترف بالمدى الواسع للقيم والمعتقدات أو للمعايير اللامتكافئة، وتلبي فضيلة ما عبر إحصائها عن إطلاق أحكام حول زيف نهائي أو حقيقة نهائية. وهكذا يتحرك التماسكي إلى عرض المنصة كاسم يتجاوز كافة أشكال المعرفة المفهرمية، والحدس الظاهري، والحقيقة الراسخة... إلخ، والتي تحكم عادة فكرتنا عما يمكن اعتباره

اشارات :

- (١) تيري إيلفونز، أولهام ما بعد الحداثة، ترجمة : ثائر ديب،
اللاذقية، دار الحوار ٢٠٠٠، ص (٧) .
(٢) كريستوفر نوريس، نظرية لا نقدية - ما بعد الحداثة، للفتون،
وحرب الخليج، ترجمة عبد إسماعيل، بيروت، دار الكنوز الأدبية
١٩٩٩ .

الاختلافات الحاصلة في ما بينها إلى درجة يصعب على
أحدها تأكيد نفسه على حساب الآخر. ويتضمن هذا
الموقف تهجيناً لفكر « هوس » وفق نمط مشتق أصلاً من
« سوسور »، ثم طُوّر كي يتحول اليوم إلى إيديولوجيا
شاملة ما بعد حداثة اللغة والتفكير والتعميل.
عمر كوش

- حمّادي صمود، « من تجليات الخطاب البلاغي »، دار قرطاج للنشر، تونس؛ « من تجليات الخطاب الأدبي - قضايا نظرية »، الناشر نفسه؛ « من تجليات الخطاب الأدبي - قضايا تطبيقية »، الناشر نفسه.

ونسلط عليها أضواء كاشفة وجديدة. وإحياء هذا البحث
الأساسي عمد إلى تشكيل « فريق البحث في البلاغة
والججاج »، ووضع الفريق تحت إشرافه هو مجلداً ضخماً
في « أهم نظريات الججاج في التقاليد الغربية من أرسطو
إلى اليوم » صدر عن كلية الآداب منوبة في تونس في
١٩٩٨، ولا يسعنا في هذا العرض إلا أن نؤبه به ونُدعو
القراء المعنيين بتطوّرات البلاغة إلى الرجوع إليه .

يضمّ أول هذه الكتب الثلاثة أربع دراسات . أولاً،
وعنوانها « الفكر واللغة »، تتخذ من أطروحة الباحث
المغربي طه عبد الرحمن « محاولة في بنية الأنطولوجي
اللفوية » (نوقشت في ١٩٧٢، ونُشرت بالفرنسية في
١٩٧٩)، تتخذ منها مناسبة لإطلاق تحذير أساسي من
مغبة المسارعة إلى إطلاق أحكام فكرية باثة من دون كثير
تحجّص ومراجعة، ومن دون ترك الباب مفتوحاً للمساءلة
والاجتهاد . يبدأ صمود بعرض مقالة معروفة لجاك دريدا
(« في ملاحق الزمات » [اللغوي] : الفلسفة في مواجهة
اللسانيات)، كان أطلق فيها تحذيراً مائلاً عندما ناقش
دراسة لعالم اللسانيات إميل بنفيسنت عنقواها « مقولات
اللغة ومقولات اللسان » . يتوقف بنفيسنت عند مقولات
أرسطو (كان العرب من ترجمة أرسطو وشارحيه
يدعونها، نقلًا عن اليونانية، بـ « القاطيغورياس ») التي

بتأخر شهر عهدة، وصلتنا هذه الكتب التي جمع
فيها الأستاذ حمّادي صمود عدداً من دراساته في البحث
البلاغي والنظرية الأدبية والنقد الأدبي كما كتبه في العقد
الآخر من السنوات وما يشكّل امتداداً وتعميقاً لأطروحته
الهامة التي صدرت في منشورات الجامعة التونسية في
١٩٨١ تحت عنوان « التفكير البلاغي عند العرب : أسسه
وتطوّره إلى القرن السادس » .

كانت نيّة المؤلف، كما يبين هو عنه في مقمّة « من
تجليات الخطاب البلاغي »، تتجه في البداية إلى نشر هذه
الدراسات في مجلد واحد يجمع شتاتاً تحت عنوان « من
تجليات الخطاب » . إلا أن مقتضيات نيّة رجمت إصدارها
في ثلاثة كتب يقع الواحد منها في مائة وخمسين صفحة
وتيف . وبالفعل، فالكتب الثلاثة يجمعها مشغل علمي
واحد منصب على الخطاب بلاغاً وتظهيراً للأدب . ولذا
فنحن ننصح القاريء بقراءتها مجتمعة .

ينبغي أن نشير في البداية لمن لا يعرف للمؤلف أنّه
أستاذ ذو مكانة بارزة في تونس، مكانة استحقها بالبحث
الدائب وكره الأضواء، وبما حقّر عليه من مباحث خصبة
خاضها تحت إشرافه وبتشجيع منه دارسون من أجيال
عديدة . ولقد محض البلاغة والخطاب والججاج خصوصاً
اهتماماً دائماً فترصد منابعها عند العرب ولدى الغربيين

مقولات خاصة، بواسطتها تحلّل الموجود وتعبّر عن الفكر». ويملأ صتود على هذه الحاتمة بالقول إنّ فيها «مبالغات لا يمكن أن يتبنّاها أكبر التعمّصين للغة على الفكر، القائلين بأنّ كلّ شيء له إمّا هو منها، لأنّ هؤلاء أنفسهم يذافعون عن كلّيات تشترك فيها اللسان، فلا موضع للقول بأنّ لكلّ لغة مقولات خاصة بها على الإطلاق».

هذا كلّه يسوقه صتود لا لانتصار للفكر على اللغة ولا لهذه على ذلك (فالفكر الأسطوي نفسه، كما يبين عنه دريدا في مقالته المذكورة، ينزع إلى «دفع ثنائي» الفكر/ اللغة إلى منطقة يصبح الفصل فيها بينهما مستحيلاً)، بل للتنبيه إلى عدم إمكان التعامل بمثل هذا الجسم أو الجزء مع قضية شائكة ما برحت تدفع إلى السؤال هل أنّ الفكر قائم قبل اللغة وخارجها، فلا تفعل الألفاظ سوى أن تستسي جواهر أو معاني قائمة من قبل في الفكر البشري، أم أنّ اللغة هي الأساس والمبدأ، فلا وجود للفكر إلّا بها وبفصلها. وإذا يؤكّد صتود: «لسنا نعيب على صاحب التاليف السكوت عن مقال من المقالات الملعونة في الموضوع، بل إنّنا نصون النفس عن عيب العلماء والباحثين»، فهو يحدّد هدفه بالإشارة إلى قضية حضارية هامة تحكّم صلتنا بالآخر وتحكّم بمصير البحث والمعرفة عندنا، هي أنّ الغفلة عن النقاش المهمّ والسكوت عن النصوص اللافنة ينجّر عنه بقاء البحث في القضايا التي نتناولها دون المعلومات التي تتوقّر لغيرنا بكثير».

لنن توقّنا ملياً عند هذه الدراسة فإنّما للابانة عن منهج صتود القائم على نوع من السجالية الهادئة أو الرفيعة والتنبيه إلى ضرورة الغوص العميق والتمحيص الدؤوب قبل الانتقال إلى مرحلة الاستخلاص والحكم. وهو يتبع على الدوام منهجية متعدّدة تعرب عن معرفة واسعة بالتراثين النظريين الغربي والعربي في المسائل المتناولة. وفي استنساخ تفكير القدامى من العرب يلفت النظر إلى مفارقات بخصبة ولطائف غنيّة. ففي دراسته

يحيل فيها للعالم الأوّل إنشاءاتنا الكلاميّة إلى عدد من المقولات، كالزمن والمكان والكيف والكَمّ والعدد وما إليها، ويطلق، أي بنقبنست، الحكم بأنّها ما هي إلّا مقولات اللسان اليونانيّ راح أرسطو وعمّمها على الفكر البشري. يتصدّى دريدا لهذا الزعم المطروح بمثل هذا الجسم لا القول بأنّ هذه المقولات فكرة محض بالضرورة، بل ليرينا أنّ عالم الالسنّيات الجليل قد تورّط في قضايا فلسفيّة لا يتوقّر على جميع الأدوات الفكرية الضرورية لمواجهتها. ولو كان كلّ نفسه عناء مراجعة كانط وتريد لينبورغ وبرغشفنغ وكاسير وآخريّن لوجد أنّ الفلسفة وقفت عند المسألة وقفات مثالية وأدخلت عليها فروقاً أو لطائف وإشكالات عديدة. وكما يعرضه صتود، كان دريدا يعيب على بنقبنست «في استعمال المفاهيم والمصطلحات تعقيب ذاكرتها وطمس الحاصل المعرفي والتاريخي الراسب في باطنها وعدم نقدها نقداً كافياً. فتبدور، في الظاهر، خالصة منزّهة عن كلّ إشكال، بينما هي صرة إشكال وقطب رحاه».

ويعيب صتود على طه عبد الرحمن وقوعه في مثل هذا الاغفال البنقبنستي، إذ لا يذكر في أطروحته دراسة دريدا المشار إليها، والتي كانت متقدّمة له خلاصة دقيقة عن مجمل التفكير الغربي في المسألة، ولا كذلك كتاب الجروف «للفارابي» (صدر بتحقيق للعلامة العراقيّ للمقيم في الولايات المتحدة الأمريكيّة محسن مهدي)، هذا الكتاب الذي يفتح بحدّث مطول عن المقولات ولكّته يتضمن أيضاً «مسائل لغويّة/ فلسفيّة كمسائل نشأة اللغة وأنواع المخاطبات وما إليها، بما كان يسمح بتوسيع دائرة النقاش في مسألة المقولات وعلاقة الفكر باللغة جملة».

وهذا الاغفال هو الذي جعل طه عبد الرحمن يجهز لنفسه التقدّم بهذه الحاتمة الخطيرة لأحد فصول أطروحته، نسوقها كما ترجمها صتود عن الفرنسيّة: «بإمكاننا أن نقول في الحاتمة إنّ المقولات ليست لا منطقيّة ولا أنطولوجيّة، إلّاها ببساطة لغويّة، ومن ثمّ كان لكلّ لغة

الثانية «النسق التقديري والنسق اللغوي»: عودة إلى مسألة النظم، «يرجع إلى مسألة النظم» (بمعنى ترتيب العبارة وتقدمها دليلاً على إعجاز القرآن، لا بمعنى النظم الشعري فهذا معنى متفرد)، ويستعرض من جديد ويحلل إضافات المرحلي والبيلاقي والبرهاني والخطابي والقاضي عبد الجبار، ويبنينا إلى هذه المفارقة المنعشة: فليثبت القدماء إعجاز القرآن وتفرده أو اختلافه عما هو مألوف من القول وأساليب القول، اضطروا إلى معالجة ما عرّف لدى العرب من هذه الأساليب. هكذا قدّموا في الغالب إضافات للسائد من الكلام، فيما كان هدفهم المعلن هو دراسة كلام القرآن الأعجازي، فقادهم البحث عن الاختلاف إلى تجميع الأكتلاف.

في الدراسة الموجزة الثالثة «أ تكون البلاغة في الجوهر حجاجاً؟»، ينطلق المؤلف من أحد الآراء الهائلة الجارية في الدراسات المختصة للتراث البلاغي عند العرب. إنه الرأي القائل بأن نظرية القدامى قامت على دمج المسلكين الخطابي والشعري، في حين نحت الثقافة اليونانية نحواً مغايراً، لها هو أرسطو يفرد في الشعر، أي دراسة أساليب القول، بكتاب، ويفرد الخطابة، بما هي بحث في البرهانية والبصر بالحجة وتوحيّ الاقتناع، بكتاب. وهو، أي أرسطو، يقوم بهذا كله ملحاً على الفرق بين المسلكين، الخطابي والشعري، «من جهة الوظيفة والمقصد ومن جهة الوسائل الموصلة إلى تلك الغايات والمقاصد على ما يجمع بينهما بعد كل ذلك من تشابه...»

ويتقدم صبرود بنا بفرضية فائقة الأهمية والاختصاص لأبحاث المستقبل، مفادها أن البلاغة العربية في فترة التأسيس لا يتأثر أن تكون انتهت إلى أن تجماع القول وبلغوه مقصده من الخطاب أو يتوقفان على مجرد الحلية اللغوية، إلا أن شبكة القراءة التي سادت لم تختَر هذا المسلك ولم تعتبره منطقياً أو مرتكزاً في بناء نظرية البلاغة فبقي أغلبه مجهولاً عندنا. ولذا فهو يدعو إلى الرجوع إلى تراثنا البلاغي من باب آخر والبحث فيه (عدنا الاحتمال الباهر في أن تصلنا بعض النصوص المفقودة، للناظر وسواه)

عما قد يتجاوز الاهتمام بأساليب القول وفنون البيان، وهو الاهتمام الذي فرضه طغيان الاحتفال بالعبارة. فنقف، ونماء على معالجات في أقسام أخرى من الكلام، كالـ«حجاج» ومختلف السبل التي ينتهجها صاحب النص وباني الخطاب ليبلغ غرضه ويحمل الخطاب على ما يريد منه، «وسائر ما يدخل في باب ما انتهت إليه اللسانيات والتداولية» وبلاغة الخطاب.

هذه الدراسة الموجزة هي في الواقع تمهيد للدراسة الرابعة والأخيرة، الحاملة عنوان «بلاغة / Rhétorique: في الخلفية المعرفية للمصطلح». فالفردة اليونانية لا تتطابق ومفهوم المفردة العربية. ولعن اضطراب البعض إلى المطابقة بين المفردتين عن خطأ أو صواب، فإن من ترجموا مؤلفات أرسطو أو احتسوا بها انتهوا إلى الفارق بينهما فبقوا على المصطلح اليوناني في لفته الأصلية وقالوا «يرطوقا»، ثم لما تناول الفلاسفة كتاب أرسطو المخصص لهذا البحث سمّوه «الخطابة».

ذكرنا في عرض الدراسة السابقة ما حصل في التراث البلاغي العربي من تغليب للشعري (محسّنات الكلام وزّين العبارة) على البرهاني والحجاجي الذي يفترض توكر الخطاب على عناصر عديدة: ١- الأخلاق الحمودة ومحبة الحق والحرص على العدل، وهو ما تجمعه المفردة اليونانية Ethos؛ ٢- انفعالات المستمع وعواطفه التي يعمل الخطيب على إثارتها (Pathos)؛ ٣- مختلف وجوه الاستدلال المتحقق بالقياس والاستقراء وبقوة وجوه المنطق (Logos). ولا شك في رأي المؤلف أن الفارق بين الحضارتين، اليونانية والعربية-الإسلامية، يتف وراه الفارق بين المسلكين ويفسره: فقيام المدينة اليونانية على قاعدة سياسية ومؤسسية كانت السلطة فيها للقول المتفنع القوي بالحجة وقدرته على التأثير في الساحات العامة وداخل السجال الديمقراطي (الذي كان لا يستبعد بالطبع تلاعباً بالكلام من النوع الذي برع فيه السفسطاثيون مثلاً) جعل الاهتمام ينصب على البرهاني والمشاخي والتشاجري، ثم يليه الشعري. أمّا البلاغة العربية التي

التفتت إلى صورة الكلام وشكله وتلمست السبل التي تمكن من تحديد خصائص نصٍّ والتمييز بين نصٍّ نصٍّ، فقد «ظهرت تباشيرها في أحضان الشعر. والشعر وقته من إزفاده، وفضله من حياة القول فيه». والأمر في نظر المؤلف محير، لا سيما وأن النصّ للمؤسس للبلاغة العربية كتبه رجل محاجة ومناظرة، ونحن نجد في مؤلفيه الكبيرين «الحيوان» و«البيان والتبيين» حديثاً فائضاً عن الخطبة وكلاماً في الكلام والمتكلم والسماع وفي ما يجعل النصّ بليغاً مؤثراً مقنعاً. ثم إن الفكر العربي-الإسلامي عرف في فترات مختلفة فنوناً من الجدال والمناظرة والخلاف، بل إن علماً مستقلاً بذاته، ذلكم هو «علم الكلام»، نشأ من الخلاف حول أصول الاعتقاد. لكن المعروف أن «نوازع السلطان» كانت «أصل خلاف عميق لم تستطع احتواءه مبادئ القرآن». ومع نشوء الفتن ودهيب الفرقان بين الناس، «فتفتح باب التاويل، وراجت سوق القول والخطب. وكان الانتصار لشقٍّ على شقٍّ يقوم على حدّ السيف وعلى ترويض النصّ، حتى يولد من المعنى ما يدعم الموقف ويشعّ له».

لكن هذا لا يخلق باب البحث. ويظلّ الأمل قائماً بالتمسك على مباحث لم تصلنا، قد تكون أكثر ارتباطاً بمبحث الخطاب. كما يظلّ في وسعنا تسليط الضوء من جديد على التوفر من النصوص، فنلتفت فيها إلى شذرات ومقاطع تصبّ في مبحث تداوليّة اللسان، وإليه لحلم منعمش لا سيما وأن الخطابة المعاصرة، كما يبين عنه الأستاذ صوّد في جانب كبير من بحثه هذا، شهدت ولادة خطبة جديدة وإضافات في الأسلوبية والهجاء وإستراتيجيات الكلام تقوم على تجاوز اللوروت الأرسطيّ باحتوائه تارةً وينقشه طوراً.

هذا المسعى المحض الدؤوب هو نفسه الذي يقوم عليه الكتابان الآخريان الجامعان دراسات في الخطاب الأدبي نظريّةً وتطبيقاً. في الأوّل منهما، يتوقف المؤلف عند مفاهيم صارت سائدة في النقد المعاصر ولكنها محقوقة أحياناً أو غالباً بالغموض وإساءة الفهم. وهنا أيضاً يأتي

كلام صمّود موضحاً، نافذاً، منبهاً، مصححاً أو مستدركاً. في «الأدب وتحويل الواقع» يحلّل نصّاً من «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي، فيرينا أن كلّ نصٍّ مستحقّ لتسمية الأدب يظلّ يمارس تحويلاً للأدب بكبر أو يصغر. فمطابقة النصّ الأدبي للواقع إنما هي وهم. وهذا ما يسري حتى على النصوص المنتمية، كما هو نصّ ابن حزم، إلى جنس أدبيّ من محدّداته «الوعد بالحق والعقد على الصدق»، أي طامحة إلى مطابقة الواقع فتخطي طريقها بفعل طاقة الأدب التحويليّة هذه التي تسكنه وإن تأتّى هو ذلك. وفي «تحويل المنطق كتابة»، ينطلق من تفكير التوحيدية في «الامتاع والمؤانسة»، فيرينا أن التحويل سائد أيضاً في الانتقال بالقول من وضع للمشافهة إلى وضع للكتابة. فالانتقال من وضع يتصل فيه القول بقائله وسياقه إلى وضع ينقطع فيه عنهما أو تضعف أو اوهصر فيه، يفتح الكلام في نظره إلى إمكانيات قراءة وتاويل متعدّدة. وبالمقارنة بين قصيدة مبكرة وأخرى حديثة العهد لعمود درويش، يتناول ممارسات التجريب في القصيدة العربيّة المعاصرة، ويتوقف عند مسألة الإبداع أو الاتصال ومسألة الموروثة في الشعر الحديث. ويتركز النقاش على ثالث «القراءة واللغة والفهم» يطرق باب التاويل ويعمل على زحزحة الكثير من الاعتقادات السائدة عن الغموض والتعقيد وهيب القراءة دوراً أساسياً في تكوين العمل. وفي «الواقع والقابل للوقع»، يدرس الأدب من حيث صلته بالمعلوماتيّة، ومن حيث نتائج السرعة والحركة وتأثيرهما على علاقتنا بيمّدي الزمان والمكان وما ينجم عنه من تحولات أساسيّة للملكات الكائن الإدراكيّة والتعبيريّة.

الكتاب الثالث، «في الخطاب الأدبي-قضايا تطبيقية»، مكرّس في ثلثيه الأوّلين للشعر التونسيّ المعاصر. في «الشعر التونسيّ للمعاصرة»، يستعرض مختلف تجارب الشعر التونسيّ من نهايات القرن التاسع عشر حتى أيماننا ويحلّل علاقة الشعر بالجامعة والصحافة وهوموم اليسار والصراع ضدّ السلطة ويتوقف عند تجارب شابة

الخلاف في الأدب حتى تسطع الحقيقة ويرتفع عن الآراء الاختلاط والتشابه .

وفي الدراسة الأخيرة ، « في ثقله المصطلح . نموذج من اتساع المجال الدلالي » ، يتوقف عند مصطلح « الكتابة في حرجة الصفر » لرولان بارت ويرينا نوعاً من إساءة الفهم متفشياً لدى ثقله بارت وعارضيه جعل القاريء العربي يتوهم أن لغة كامو ، التي طُبّق عليها بارت المصطلح المذكور ، هي « لغة سيّارة حرجية نستعملها في مخاطبتنا اليومية ، في مقابل اللغة الأدبية المثقلة الرصينة الخاصة بالكتاب والأدباء . والحال إن بارت يرجع المفهوم إلى تطوّر تاريخي للشكل الأدبي واللغة الأدبية بدا حبيّاً لدى شاتوبريان وترسخ لدى فلوبر وإزجاد فوراً وإلخاً لدى مالارم وبلغ قراره لدى كتاب العقود الأخيرة . تطوّر به ترتبة الكتابة ، كما كتب صتود عارضاً بارت ، « إلى نفي تنعدم بموجبه سمات اللغات الاجتماعية والاسطورية ، لتقوم حالة من سكوت الشكل وحياده ، فتحافظ الفكرة على مسؤوليتها كاملة ، ولا تشعر بالحاجة إلى التستر وراء شكل ينخرط في حلبة تاريخ لم يعد ملكه . » وهنا يجد كامل تبرير قول صتود : « إن الاكتفاء بنقل المصطلح دون الانتباه إلى مجال استعماله والحقول الدلالية والمفهومية التي يغطيها ، يحكم على علاقتنا به بالسطحية ، ويضعنا في موضع من يبدّه آلة يجهل مآثها والثاقفة التي صنعتها » .

وجريئة تفيد من المحكي واليوميّ وتستدخل نوعاً من الهذيان المقصود والسخرية واللعب . وتحت عنوان « الأشواق القائمة » : مدخل إلى كون الشابّي الشعريّ ، يحلّل قصيدة « الأشواق القائمة » تحليلاً متأنياً يكشف فيه عن ترابط الشبكات المعنوية والبنيات الإيقاعية . السمة المفارقة الأولى تتمثّل في الانزياح بين ادعاء التجديد واللجوء إلى أدوات فنيّة قديمة . والثانية تتمثّل في الانزياح بين الإعلان أو الوعد والمحقق أو المنجز في القصيدة .

في دراسة بعنوان « الأدب وقضاياها » مؤلّف طه حسين « خصام ونقد » ، يراجع المؤلف قضايا أساسية عني بها عميد الأدب العربيّ ، من الدفاع عن العربية الفصحى لغاً للكتابة إلى قضية الخوض في المسئلة فالخوض إلى هذه السلطة الأخرى التي لا تقلّ في نظره خطورة عن الأولى والمثقلة في الجمهور . ويشير صتود انتباهنا إلى مسألة أساسية في هذا الزمن البارد الذي تتعقّف فيه الأغلبية عن النقد الصريح والسجال العلميّ الحرّ والحبّاج الفنيّ الخلاق ، منصاعة إلى نزعة قبول وامتنال ومصالحه مدهشة بقدر ما هي مقلّقة . كتب صتود : « وإنما الخصام رائد من روافد الأدب للهمة ، ومصدر من مصادر إغناؤه ، ونفخ الحياة في أصوله . هو الخلاف في الرأي وتعارض نظام القيم يدعو الواحد إلى أن يتدرّع بتصوراته الأدبية وثقافته العميقة الواسعة ليستمت منها ما به يستطيع أن يقدح الرأي بالرأي ، ويقترح الحجة بالحجة ، ويُعادل التصوّر بالتصوّر سعياً إلى إفكاء جذوة الفكر وبسط مسائل

— عقل العويط ، « سراح القليل » ، قصائد ، دار النهار ، بيروت .

الشاعر اللبنانيّ عقل العويط مجموعته الثامنة تحت عنوان « سراح القليل » . ومنذ قصائده الأولى ، امتاز العويط بلغة معتنى بها إلى حدّ التنفّث وإنافة البوح ، فلا جامع يجمّعها بهذا الضرب من الإهمال شبه المتعمّد إلذّي يميّز الكثير ثماً يُكتب اليوم تحت يافطة

بعد « ماحياً غربة الماء » (١٩٨١) و« التكلفة على زهرة الجسد » (١٩٨٥) و« تحت شمس الجسد الباطن » (١٩٩١) و« قراءة الظلام » (١٩٨٦) و« لم أدع أحداً » (١٩٩٤) و« مقام السروة » (١٩٩٦) و« إفتحي الأيام لاخفتي وراءها » (١٩٩٨) ، يُصدر

الذي يخاطبه، لكن من أجل غاية معكوسة قوامها
تثمين الحياة: «قد أشعلك بهوس تمجيد الطفولة
وبالعشيق الحياة/ قد أقاسمك رغيقي دمورك
ومرونة العينين في الفشل/ قد أسترقت ولعلك بسخرية
أعماري وبشهوة الاستمرار... ربما أستهلك بعض
الفصول ليلتخر الأصدقاء قليلاً من الثروات والسنين/
كي يعودوا بلكنات ضاحكة/ ربما أكتب سيرتك
المضنية وأضفي عليك نكهة التموهيه/ ربما أيضاً
تضع حداً لبدائيتي في اجتناب الأمل».

ومثلما يتم استعلاف الموت، فالأطوار والفضاء
والغرفة يساقون إلى صداقة وإلى شعائرية تمنح الأشياء
روحاً مضافة وتساهم في تقريب العالم: «الغرفة
كتاب الجسد/ حجارها جماعة الروح ومفكرة امرأة/
صفحتها بداية ونهارها تصنعها نافذة/ ملائكة
سابقون يعزفون/ كائن يحاور حياته على الجدران/
ياوي إلى ثيابه ولا ينام». والخارج نفسه مستدخل
في هذه الطقوسية ومتغند بكثافة روحية لا تعود
المسافات تتمتع إزاءها بجهايتها المعهودة: «جرس
في الجوار يقرع لقلانس الأحد/ أناس يتنزّهون في
صلواتهم/ طريق يؤدي بنفسه إلى غموض النهر/
ضجيج الخارج يتردد خافتاً من بعيد/ هاتف يرث/
لا شيء هنا سوى للكان».

ومثلما كان للغة والقصيدة حضورهما الأساسي
في شعرية العويط، فالشاعر، لا الشاعر للتكلم نفسه
كما يمكن أن نتوقع في مقاربة نرجسية، بل فنان
الصمت والكلمات بعاتقة، يتلقى في قصيدة
«الشاشة» سلسلة من التحديدات العميقة التي
تنتهي بأن تشكل له بورترتاً كلياً. وإذا هو رشاقة
وحركة، خفة وامتلاء وكرم مطبوع وثقة مباركة وتحزّر
نهائي: «هوذا الشاعر/ خفيف الأجنية كرم

قصيدة النثر». ومما لا شك فيه أنه مثلما ابتلي
الشعران العمودي والخارج بالآف النماذج التي لا يفقه
أصحابها من الشعر سوى صنعة النظم، فعلى النحو
ذاته يبدو أن قصيدة النثر مستظلّ بتبلى بما لا يحصى
من المحاولات التي لا تفارق الكلام العادي إلا بقوة
الوهم لدى صانعها في أن ما يقلونه هو الشعر عينه.
باديء ذي بدء، تتموقع قصائد العويط الجديدة
تحت علامة المفارقة وتضارّع الجهات: «كان عليّ أن
أذهب لأرى الحياة من جهة الموت». يبدأ هذا الذي
يتكلم في القصيدة باحتضان حالته الداخلية، أو
بالسماح لها باحتضانه، فإذا هي احتدام وهيام
بالاحساسات القوية وانطباع بفعل الأشياء: «كنتُ
أوحش من فلاة فذهبت ورأيت/ في العادة يكللني
تاج الميظنة يضعني تحت العررد/ لكن الشمس
ضربتني/ صبعقتني دورة القمر/ تيمني إله الوحدة
لم يوقرنى جنوح». قصائد محكمة بالنظر، يتوق
للهيبة، وإن تكن صادرة عن الجحيم: «في قفير الجحيم
تصنعين عسلك/ فاضفريه بنعمة أن يؤكل». وهناك
حيث لا بوصلة، وفي تعارض الجهات، تظلّ العلاقة
باللغة وبالنشيد نقطة توازن وامتلاء دائمة لأنها تجد
في إفراغ نفسها وإعادة شحنها بالموجودات
وبالهواجس ديدنها الأول: «أكلني ذئب الصمت
تركني موحشاً تحت الأسرار/ لكنتُ فعلتُ ما فعلتُ
كي لا يُفسد النشيد العالي نبذة شقيقه الخفيض/
اسكنتُ لغتي عتمة النهر فعلتُ هكذا بجسدي
وأفكاري/ أهملتُ النثر ومدبح الحياة كي لا أعلن
معناي».

ثمة شخصنة للموت، واستدعاء له لا كتجريد
وإنما كافتون حي، على نحو ما يحدث في المسرح
التراجيدي. دعوة ليرفع الموت الكلفة بينه وبين هذا

التي يتفتن الشاعر فيها في مخاطبة يسوع، مخاطبة هي سلسلة مبرومة بلا هواده من الابتعاد والاقتراب، من التخلي في اتجاه ذاتية نتيمة مضطلعة بغيرها الأساسي ومن التجلي في إختائية متقبلة في محدوديتها وبرغم انعدام التيقن من جدواها. يبدأ هذا بتعيين منطقة يتصارع فيها الجهل والمعرفة على نحو سيمتح القصيدة المطولة هذه، تطويلاً موقفاً، توثرها الحاد بين وتيرتين لا ترجع كفة أي منهما في نهاية الخطاب : « منذ الفين أسالك من أنت يا قنيلي / لكن لا الجهل أقضى بي إلى ميناء أمان / ولا المعرفة أودت بي إلى برّ يقين / جاهلك أنا وعارفك أيها السؤال الهارب / يا ربي وبأ جهلي.. » ثم تبدأ سلسلة من المكاشفات الملحفة هي أبعد ما تكون عن التجديف، ولا مكان للتجديف في خطاب هو بالدرجة الأولى إختائي: « مرة رأيتك توظف الموتى وهم نيام / فسألتك أن تنبئ موتاي فلم تفعل / وسألتك أن تبعد عني تلك الكاس وكؤوساً أخرى / وأن ترفعني إلى أماكن شاهقة / لكي يكون سقوطي عظيماً في الحب / وأن تناديني كشجرة زيتون وحيدة / وسألتك أن أفزع إليك كلما همت بي حياة اليمة / وسألتك / لكن دعة لم تنزل على وجهك الساكت / ولا خرجت من ثيابك قوة غريبة ».

وتتمثل ذروة أخرى لهذه المجموعة في قصيدة « نهر ». وعلى الأرجح أنها بورتريت داخلي للشاعر أيضاً. وتتميز هذه القصيدة بطرافة لغوية، فهي ترصف بعضاً إلى جوار بعض عشرات العبارات المبدوءة جميعاً بـ « ليس » النافية. وتراصف العبارات ما هو باللقائي، بل تتحكم به درية إيقاعية تبرز خصوصاً لدى قراءة القصيدة بصوت عالٍ: « لست شوكة الرمال لست الرماد لست أرضاً محروقة

البدن / يعرف شجر الغابة يستظل لا يقطف الثمر / بصقور عينيه يدوّج الطرائد / بخفة روحه يضرب صحراء الشاشة / عميقاً يسافر / لا يراعي شمس العقل ولا يُضجره طيران / مقامراً يغيب في أفق للمعنى / يحطّ على عتبة الغموض لا تزعل منه الأوراق / يجلس يقيم لا يتكلم... » وفي قصيدة أخرى عنوانها « الشاعر »، يتوجه الخطاب إلى الجماعة، التي هي أبداً في سوء تفاهم والحقيقة الشعرية: « لا تشفقوا عليه، أقتلوه بشعره / كلما فعلتم نرف رشده أو تدقق نبع في الجوار ليروي أعشاب المقتلة، » يحيا بالحدس. خارج الذاكرة يقيم، وفي جروح الصفحات، « لا تعتقوه إذا ضلّ السبيل. يشبه الساقية كلما فازت على صخرة أو التفت على جبل ».

لكنّ الأنا المتكلمة في القصيدة والتي تبدو في ما سبق من الكلام متطامنة لرحابة النشيد، لا يعدم أن تشعر بضيق إطارها الحيوي فتهرع للاغتراب. وكيف يكون الأمر بخلاف ذلك، والقصيدة من آياتها التعارض، ومن سجاياها تدمير الألفة ما إن تهتد بالتحول إلى معتقل أو سور. هكذا، وبخبرة تذكّر، إلتما من بعيد، بتمنّيات بسوا التي لا تحمل من السذاجة إلّا مظهرها، يطلق الشاعر جملة تمنّيات: « كنت أفضل أن أولد لا شجرة / بل ربّما بصيصاً في عتمة / أو صخرة مطلة على النوم / لكان هذا أقرب إلى التملّص من غواية اليأس ومن تسلّط الشفقة / ... / كنت أفضل أن أولد في أصقاع الصين النائية / في قبيلة أفريقية / لا تكلم بلهجات / لا أفهمها / واودي حركات لا تعبر عن أفكار واضحة / لكان هذا أقرب أيضاً إلى تصديق عجزى ».

وتتمثل إحدى ذرى المجموعة في قصيدة « المسيح »

والشخصية . عالم تتألف عناصره من طبيعة خارجية
أسبغ عليها ظلالاً روحية واستدخلها بلا قسر، فكان
شاعر المكان الشخصي ومغني فضاء يمكن نعته
بالتواصلي لفرط ما تجاهد العزلة فيه للاستضاءة بخارج
مطبوع تارةً ونافر طوراً . ثمة في هذه القصائد طبيعة
أساسية ما هي بالمستكينة ولا بالمتخاذلة، وكرم جارف
ينتهي إليه الشاعر بعد إمعان طويل بالمقتلة يعفيه من
أن ييأس من الأحياء . وهذا العالم تتعهد بتشكيله
لغة مطواع ومشتغلة، ثقيلة وفي الألوان ذاته متحررة،
سكرى من غير بطر، وآسرة من دون غواية مقصودة
لذاتها .

ك. ج

للمصديق أو العدو لستُ سراب المطر . لستُ الطمانينة
لستُ لقمة سائغة لستُ الحائل دون الهواء . لستُ
للبر لستُ لخراب البحر لستُ شرود الورد في تيه
الحقول . لستُ شهوة السبحة لستُ القتيس لستُ
رونق الشيطان لستُ نشوة جهنم لستُ فردوساً لستُ
القمر المظلم في السماء لستُ الكوابيس ولا وجهاً
كتوماً على صفحة نهر . لستُ المستهلب بين الملوك
لستُ رئيس المتمردين لستُ بائع الصحف لستُ
قنديلاً في الأروقة ولا عتمة في الضمير . . .
عبر هذا كله، وكما في مجموعاته السابقة،
يتوصل العويط إلى تشكيل عالم شعري بالغ التميز



(69) 2001

ISSN 1607-7024

AL-KARMEL(Ramallah)